
KC
11955 (5)
NEDL TRANSFER
HN 62KK 2
Sammlung Göschen
Geschichte der Malerei
von
Richard Muther
V



190

Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Prof. a. Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.

— Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junker, Professor am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 146.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch, Gymnasial-Oberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, dipl. Hütteningen. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Fig. u. 4 Tafeln. Nr. 152.

-- II. Teil: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Elektrizität. Theoret. Physik III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gust. Jäger, Professor a. d. Univers. Wien. Mit 33 Abbildgn. Nr. 78.

Elektrochemie von Dr. Heinr. Danneel, Privatdozent in Breslau. I. Teil: Theoretische Elektrochemie und ihre physikalisch-chemischen Grundlagen. Mit 18 Figuren. Nr. 252.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. Mit 47 Fig. Nr. 196.

— II: Die Gleichstromtechnik. Mit 74 Figuren. Nr. 197.

— III: Die Wechselstromtechnik. Mit 109 Figuren. Nr. 198.

Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitglied des Königl. Preußischen Meteorologischen Instituts zu Potsdam. Mit 14 Abbild. und 3 Tafeln. Nr. 175.

Ethik von Professor Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Färberei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei u. ihre Hilfsstoffe v. Dr. Wilh. Massot, Lehrer a. d. Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie i. Krefeld. M. 28 Fig. Nr. 186.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Rellstab in Berlin. Mit 47 Figuren und 1 Tafel. Nr. 155.

Filzfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Finanzwissenschaft v. Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 148.

Fischerei und Fischzucht v. Dr. Karl Eckstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.

Formelsammlung, Mathemat., u. Repetitorium d. Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze d. Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie d. Ebene u. d. Raumes, d. Different.- u. Integralrechn. v. O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

— **Physikalische,** von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Nr. 136.

Forstwissenschaft von Dr. Ad. Schwappach, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.

Fremdwort, Das, im Deutschen von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Fortsetzung auf der 4. Vorsatzseite.

Sammlung Göschen

Geschichte der Malerei

von

Richard Muther

V

Neudruck

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1906

Druck von Carl Rembold in Heilbronn a. N.

Inhalt.

I. Das Ende der holländischen Malerei.

1. Die Genremaler.

Innerhalb der holländischen Kunst bildet Rembrandt eine Enclave. So sehr seine Schüler ihm oft äußerlich ähneln — seine Werke sind die Seelenoffenbarungen eines Genius, die der Schüler sind gute Oelbilder. Es wird erzählt, daß Rembrandt anfangs viel Zeit auf seine Lehrthätigkeit verwandte. Der individuellste aller Künstler, pflegte er die Eigenart der andern, ließ das Atelier, in dem sie arbeiteten, durch spanische Wände in getrennte Abteilungen zerlegen, damit keiner den andern beeinflusse. Aber während er sie vor einander schützte, zerdrückte er sie durch die eigene Persönlichkeit. Was übertragbar war, nahmen sie ihm: die Stoffe, die Kostüme, die Art der Beleuchtung. Anfangs, als er der angestaunte Maler Hollands war, ist ihr höchster Stolz, mit ihm verwechselt zu werden. Später, als die Gunst der Menge sich von ihm abgekehrt, lenken sie in „solidere" Bahnen, in die breite Heerstraße des Allgemeinverständlichen ein.

Jan Livens und Willem de Poorter besuchten schon in Leyden um 1630 das Atelier des Meisters. Livens' Hauptwerk ist ein „Opfer Abrahams" in Braunschweig. Sonst ist er durch Holzschnitte, die früher unter Rembrandts Namen gingen, bekannt. De

Poorters Salomo, der den falschen Göttern opfert, geht auf Rembrandts „Simeon“ von 1631 zurück. Jacob Adriaen Backer, einer der ersten, die in Amsterdam 1632 in das Rembrandtatelier traten, wurde Porträtmaler und hielt zeitlebens an Rembrandts Porträtstil von 1632 fest: seine Bildnisse sind kräftige, einfach sachliche Arbeiten. Ferdinand Bol, der für seine ersten Bilder — die Flucht nach Aegypten, Jakobs Traum, die Engel am Grabe Christi, Tobias — oft Rembrandtische Figuren direkt entlehnte, wurde später ein zahmer, verständiger Herr und gewann dadurch die Gunst des Publikums in demselben Maße, als Rembrandt durch seine „Bizarrerien“ sie einbüßte. Durch schöne Typen, schillernde Stoffe, Säulen und wallende Draperien sucht er seinen Bildern den Eindruck jener Vornehmheit zu geben, die an Rembrandt vermißt wurde. Von Rembrandt zu van Dyck — das ist auch der Weg, den Govaert Flinck zurücklegte. Und da dieser vlämisch repräsentierende Zug den Wünschen der Besteller entsprach, wurde er der gesuchte Porträtist aller Fürstlichkeiten und Korporationen. Mehr blieb Gerbrand van den Eeckhout den Prinzipien Rembrandts treu. Bilder von ihm, wie die Ehebrecherin des Rijksmuseums sind nicht nur stofflich, auch in der Lichtbehandlung von Rembrandt beeinflußt. Jan Victoors ist trockener, prosaischer, Salomon Koninck in seinen Einsiedlerbildern fast nur Kopist. Dagegen gingen zu Beginn der 50er Jahre ein paar feine Meister aus der Rembrandtschule hervor. Rübenschälerinnen, junge Mädchen, die träumerisch am Fenster stehen, alte Frauen am Spinnrad, geschlachtete Tiere — das ist der Inhalt der stillen, zarten, sehr modernen Bilder des Nicolas Maes. Das Licht spielt auf

roten Tischdecken, auf grauen Wänden und blauweißen Krügen. Bei Bildern, wie der Familienscene mit dem kleinen Trommler, schweigt jede chronologische Schätzung. Sie könnten heute ausgestellt und Christoph Bischop unterzeichnet sein. Erst später, nachdem er in Antwerpen gewesen, begann auch er seinen Bildnissen etwas theatralisch Würdevolles zu geben. Carel Fabritius, 30 Jahre alt bei der Explosion des Delfter Pulvermagazines gestorben, wäre, wenn er länger gelebt hätte, wohl einer der bedeutendsten Meister Hollands geworden. Seine wenigen Bilder gehören zu den malerischen Wunderwerken der Schule. Ueberall spricht ein Mann, der den Meister nicht nachahmt, sondern selbständig dem Zauber des Lichtwebens, dem Reiz vornehmer Farbenstimmungen nachgeht. Namentlich der Stieglitz des Haager Museums wirkt modern wie eine Studie des Degas. Der feinste Landschafter der Rembrandtschule ist Philips Koninck. Rembrandt hatte ihm die Poesie der weiten Ebene erschlossen. Endlos, nur von niedrigem Gebüsch bewachsen, zieht die Flachlandschaft sich hin. Klar und hoch steht die Luft und läßt den Blick weit in die Ferne schweifen. Als Marinemaler schloß sich Jan van de Capelle an Rembrandt an, von den Seemalern Hollands wohl der einschmeichelndste subtilste Kolorist. Während die andern für die Rheder die Porträts von Schiffen zu malen hatten, konnte van de Capelle, da er als reicher Mann nur aus Liebhaberei den Pinsel führte, das Gewicht auf das rein Künstlerische legen und hat das flüchtig zarte Spiel des Lichtes feiner interpretiert, als es sonst die sachlich prosaischen holländischen Seemaler thun. Aart de Gelder hatte den Mut noch in jenen Jahren, als Rembrandt zum Kinder-

spott geworden, sein Schüler zu werden. Wie de Poorter den spitzpinseligen Jugendstil Rembrandts reflektiert, ist de Gelder also der Doppelgänger des halberblindeten Dulders, der nur noch mit Malstock und Messer arbeitete. Viele Bilder von ihm, wie der Abraham mit den Engeln, das Eccehomo in Dresden oder der Boas in Berlin sind von so wuchtiger breiter Mache, daß sie früher für Arbeiten des alten Rembrandt galten.

Uebrigens ist es nur ein Ausklang Rembrandtischen Geistes, daß seine Schüler noch zuweilen biblische Bilder malen. Alle übrigen Holländer wissen vom Traumleben nichts. Sie stehen fest und selbstzufrieden auf der Erde: glücklich im Mittelmäßigen, ruhige Ansiedler, die ihr kleines Feld mit Fleiß und Verstand bebauen.

Holland war, trotz seines Welthandels, im Grunde ein philisterhaftes Ländchen. Noch wenn man heute in Amsterdam eines der alten Patrizierhäuser betritt, ist man über die ernste Gediegenheit, Sauberkeit und Ordnung ebenso erstaunt, wie über die spießbürgerliche Langeweile, die satte Behäbigkeit, die da herrschen. Alles Kupfergeschirr glänzt. In den großen, jeden Morgen sauber abgestaubten Schränken lagert die Wäsche, jene solide, Generationen aushaltende Wäsche, die der Stolz unserer Großmütter war. Die Wände entlang stehen, korrekt ausgerichtet wie Soldaten, die Stühle, und auf der Wandvertäfelung, ebenso symmetrisch angeordnet, die Fayenceteller, die silbernen Becher und Krüge. Darüber hängen die Bilder, kleine Kabinettstücke, die mit derselben Sorgfalt wie die Möbel abgestaubt werden und in ihrer koloristischen Haltung dem schummerigen Licht der Stuben sich einfügen.

Delfter Fayencen, Kupferstiche, sehr sauber ausgeführt; Landkarten, an die Weltstellung des seefahrenden Volkes erinnernd, sind außer den Bildern zur Schau gestellt. Auch im Garten daneben ist alles geradlinig, steif, abgezirkelt, die Bäume und der Rasen; auf viereckigen, sorgsam gepflegten Beeten wachsen Tulpen und Hyacinthen. Selbst die Façaden der Häuser glänzen in schneeiger Weiße. Sie werden jedes Jahr ein oder zweimal gestrichen, dank der peinlichen Reinlichkeit, die eine sprichwörtliche Eigenschaft des Holländers ist. Alles im Lande zeigt Ordnung und praktischen Sinn: die sauberen Häuser, wie die schmucken Baumreihen, die in gerader Regelmäßigkeit die Quais umsäumen. Selbst die Landschaft ist durch Teiche, Kanäle und gerade Aecker wie mit Mathematik überzogen. Diesem Charakter des Landes entspricht die Kunst.

Noch heute hat die holländische Malerei etwas Kleinbürgerliches, Beschränktes in ihrem selbstzufriedenen, aller Bewegung abholden Phlegma. Keine Phantasie giebt es, nichts Poetisches. Man atmet die weiche, gleichmäßige Wärme der großen Fayenceöfen, wie sie in den wohlhabenden holländischen Häusern stehen. Beschauliche Genügsamkeit, ein gemütlicher Provinzialismus kennzeichnet alles. Die Maler beschränken sich darauf, ihre Heimat darzustellen, die stattlichen Häfen ihrer Seestädte, die ruhige Gediegenheit ihres Lebens, die Schwere ihrer Rinder und den fetten Boden der Aecker. Feind allen Umwälzungen, aller himmelstürmenden Kühnheit, folgen sie still ihrem bedächtigen Temperament, bilden ein ruhiges Ländchen, in das kein Tageslärm tönt. Alles ist geschmackvoll, von fast einschläfernder Güte. Was sie heute malen, malten sie vor zwei Jahrhunderten. Jeder hat seinen kleinen Acker,

den er unablässig bebaut, malt e i n Bild, das er zeitlebens wiederholt.

Die Genremalerei, die anfangs ihren Stoff nur in Soldatenscenen gefunden hatte, dehnt allmählich auf das ganze Leben sich aus, geht von Soldatenbildern zur Schilderung des Bauernstandes, von da zur Darstellung der städtischen Kreise über.

An den Bauernbildern des 17. Jahrhunderts Geschmack zu finden, ist schwer. Wir haben seit Millet eine zu ernste Auffassung von der ethischen Bedeutung der Kunst und von der Würde des Menschen, als daß wir das Kasperltheater der alten Holländer lieben könnten. Das große Wort „ich arbeite", das der Bauernmalerei überhaupt erst ihre Bedeutung gab, kam ihnen noch nicht zum Bewußtsein. Kein einziger von allen Bauernmalern wagt in die Tiefe des Lebens einzutauchen. Sie machen aus dem Bauernleben einen Mummenschanz, lassen ihre Helden so viel Lustiges erleben, daß die Frage, wovon sie leben, gar nicht gestreift wird. Keiner sucht das Volk bei der Arbeit, auf dem Felde, bei Pflug und Egge, bei Sense, Spaten und Hacke. Sauf, Schmaus und Tanz, Raufereien und Schädelbrüche sind die einzigen Themen. Der „Schelmenroman", der damals in der Litteratur als besondere Gattung aufkam, bietet die entsprechende Parallele. Auch die Typen berühren seltsam. Es ist nicht anzunehmen, daß es jemals so stumpfsinnige Bauern gab, so kurzstumpige, dicknäsige, dumpfblöde Wesen, die in halbtierischer Borniertheit hinvegetieren. Man glaubt ebenfalls nicht, daß die Bauern so anmutig und sauber waren, wie sie auf andern Bildern erscheinen, daß sie so reine Nägel hatten und mit der Zierlichkeit junger Kavaliere, die in der Tanzstunde waren,

zur Musik sich drehten. Die einen machten den Bauern kunstfähig, indem sie ihm die Allüren des Salons gaben; die andern dadurch, daß sie ihn als komischen Patron behandelten, über dessen Dummheit und unflätige Roheit die gebildeten Bourgeois lachen konnten.

Den ersten Weg gingen die Vlaamen. Als David Teniers, durch die Erfolge der Holländer angeregt, Bauernbilder zu malen anfing, wählte er die schmucksten Burschen, die hübschesten Mädchen aus, veredelte sie noch, gab ihnen einen Anstrich von Vornehmheit, machte den Bauer auf dem Kunstmarkt beliebt, indem er ihm die Nägel glättete, seine Derbheit schmeidigte. Alle thun, was wohlerzogenen Leuten ziemt. Sie tanzen, hüpfen, singen, aber mit Anstand und Maß. So ausgedehnt das Repertoire seiner Gestalten scheint, in Wahrheit sind es wechselnde Marionetten, deren Worte niedergeschrieben, deren Gesten angegeben sind, Schauspieler in Bauernkostüm, die nie vergessen, daß das Publikum, vor dem sie auftreten, aus sehr korrekten Herren und Damen besteht.

Adriaen Ostade steht auf dem entgegengesetzten Pol. Er will Lachen hervorrufen durch die Dummheit der Typen, die Drolligkeit der Mienen und das Komische der Situation. Das Tölpelhafte, gutmütig Stupide ist seine Domäne. Mit Wirtshausraufereien und andern rüden Scenen im Sinne Brouwers beginnt er. Später macht sich das holländische Phlegma geltend, und beschauliche Bauerninterieurs treten an die Stelle der Völlereien von früher. Die Leute tollen und raufen nicht mehr, sie essen, trinken, rauchen in der Schenke. Ein Fiedler zieht durchs Dorf und lockt durch sein Spiel die Leute ans Fenster. Oder die Familie sitzt in der Weinlaube vor der

Hausthür. Ein still sinnender, idyllisch friedlicher Zug geht durch seine letzten Werke. Doch auf den billigen Scherz, die Köpfe ins langnasig Klobige zu verzerren, kann er nicht verzichten.

Sein jüngerer Bruder Isaak Ostade ist ernster, sachlicher. Namentlich der Pferde- und Wagenverkehr vor ländlichen Wirtshäusern hat ihn beschäftigt. Reiter kommen; Bauernkarren haben Halt gemacht; Pferde werden beschlagen; Bettler lungern auf der Landstraße umher. Da er Forciertes vermeidet, den Dingen nur als schlichter Beobachter naht, stehen seine Bilder uns näher als die der andern. Denn für den Unflat und die niedrige Komik des Cornelis Bega, Richard Brakenburgh und Cornelis Dusart fehlt das Verständnis. Ihr „herzhafter Humor", ihre zotige Hanswursterei bringt uns nicht mehr zum Lachen. Ihre Bilder zeigen, daß auf diesem Wege kein Schritt mehr möglich war. Ganz abgesehen davon, daß der urwüchsige Ton, wie er in der Halsschule geherrscht, in dem gesitteten Holland der 50er Jahre wenig Anklang mehr fand — die Maler entdeckten im Bauernleben keine neuen Züge. Das Dumme, Derbe, Rohe blieb ihr kleines Gebiet. Alle sahen im Bauern nur den gefräßigen, trunksüchtigen, raufenden Rüpel. So erstarrte das Bauernbild des 17. Jahrhunderts in schaler Komik, und erst im 19. Jahrhundert konnte, von einer neuen socialen und litterarischen Bewegung getragen, eine ernste Bauernmalerei heraufziehen.

Jan Steen, der „Molière der holländischen Malerei", hat wenigstens das Verdienst, das Stoffgebiet erweitert zu haben. Auf seinem Selbstporträt hat er sich grinsend gemalt, eine Bierkanne daneben. Dieser feucht-

fröhliche Zug, ein rüpelhafter Falstaffhumor geht durch seine meisten Werke. Die Kneipe ist der Ort, wo er als Mensch und als Maler sich am liebsten bewegt. Bauern raufen sich und werfen sich die Krüge an den Kopf. Ein Betrunkener wird von seinen Kameraden nach Hause geschleppt. Ein Quacksalber bietet vor der Schenke seine Mittel aus. Ein alter Kerl macht der Kellnerin den Hof. — Aber der lustige Kneipwirt von Leyden ist nicht ausschließlich der Maler des Kneiphumors. Er malt auch Kinderfeste und Toilettenscenen, Serenaden und Hochzeiten. Das Spitze, Schalkhafte, scharf Witzige tritt an die Stelle des plump Klobigen. Zuweilen hat er sogar einen didaktisch moralisierenden Zug, schwingt als Satiriker fast wie Hogarth seine Geißel. Wie gewonnen, so zerronnen — Wie die Alten sungen, zwitschern auch die Jungen — Was nützt Licht und Brill', wenn die Eul' nicht sehen will — Hier hilft kein Doktortrank, sie ist an Liebe krank — sind bezeichnende Titel solcher Werke, durch die er diejenigen, die von einem Bilde malerische Eigenschaften verlangen, ebenso befriedigt wie diejenigen, die amüsante Erzählungen abzulesen wünschen.

Eine feinere Art der Malerei ist aber doch die, die von aller Erzählung und pointierten Charakterzeichnung absieht und das Gewicht ausschließlich auf künstlerische Qualitäten legt. Alle diese Maler waren Spaßmacher, belustigten die korrekten Mynheers, indem sie von der jovialen Liederlichkeit, dem ungehobelten Benehmen des Volkes erzählten. Die einen thaten es in Form der plumpen Schnurre, die andern waren ruhiger, gesitteter. Auf das drastisch Derbe folgte das Epigrammatische, auf den Schwank die Novelle. Aber den Ausgangspunkt bildete

noch immer die Anekdote. Die Poesie des Einfachen, der Zauber des rein Malerischen war noch nicht entdeckt. Denn die holländischen Bürger vermochten nur das Gegenständliche, nicht das Künstlerische zu schätzen. Es galt, den Bourgeois zur Kunst zu erziehen. So folgen auf die Clowns die Maler. Die Themen werden gleichgültig — einfache Scenen aus dem Leben des Tages, ohne Handlung, ohne Episode — und die Schönheit der Bilder liegt im rein technischen Teil. Dort grinsen die Leute, blicken den Betrachter an und spielen ihm eine Komödienscene vor. Hier sind sie unter sich und thun nichts Interessantes: sie träumen, lesen, schreiben, musizieren, unterhalten sich. Nur aus der Farbe und dem Lichtleben entwickelt sich die Stimmung.

Erleichtert wurde diese Eroberung des rein Künstlerischen dadurch, daß einige Maler in Berührung mit den aristokratischen Kulturen kamen. Denn Gerhard Terborg, der an der Spitze dieser Gruppe steht, stammt wohl aus der Schule des Frans Hals. Eine schwärzlich graue Tönung, entsprechend der Skala, die Frans Hals in seinen späteren Jahren liebte, giebt schon seinen Jugendwerken — gegenüber dem Helldunkel der andern — ihre Eigenart. Um die Figuren baut er — wie es ebenfalls die Meister der Halsgruppe thaten — Totenköpfe, Stundengläser und Bücher zu ganzen Stillleben auf. Dann traten aber andere Meister in seinen Gesichtskreis ein. Ein Kavalier und unternehmender Geist, war er 1635 nach England an den Hof Karls I. gegangen, wo die Damenbildnisse des van Dyck mit ihren schillernden milchweißen Atlasroben ihn anzogen. 1648 wohnte er dem Friedensschluß in Münster bei, den er in dem Bilde der

Londoner Nationalgalerie verewigte, und dieser Aufenthalt in Münster hatte die weitere Folge, daß er auf Anregung des spanischen Gesandten sein Glück in Madrid versuchte. Velasquez weilte zwar um diese Zeit in Rom, aber seine Bilder hingen im Alcazar, und die späteren Werke Terborgs zeigen, welch tiefen Eindruck Geist und Farbe des Velasquez auf ihn machte. Vornehme Herren von fast spanischer Grandezza sind auf seinen Bildnissen dargestellt, wie bei Velasquez ganz in Schwarz gekleidet, wie bei Velasquez in ganzer Figur von einer perlgrauen Wand sich abhebend. Es ist spanischer Hofstil, nur ins miniaturhaft Holländische übertragen. Ebenso hat er in seinen Genrebildern nicht nur das Gelb des großen Spaniers, sein vielbewundertes Rosa, sein duftiges Grau, sein tiefes Schwarz. Er wahrt auch eine vornehme Würde und kühle Zurückhaltung, die ihn aus der Schar der derben Holländer als eine ritterliche, fast spanische Erscheinung heraushebt.

Obwohl die Kriegszeiten vorüber waren, blieb Terborg der Maler der Soldaten, teils weil der Leutnant für den bürgerlichen Holländer Kavaliernimbus hatte, teils weil die hellen Uniformen, die Degen und Federhüte flotter Offiziere in Verbindung mit den weißen Atlaskleidern und hermelinbesetzten Sammetjacken galanter Damen so vornehme koloristische Harmonien ermöglichten. Diese Farbengedanken allein bestimmen den Inhalt der Bilder. Ein schmucker Trompeter überreicht als Postillon d'amour einen Brief, harrt auf Antwort, bringt seinem Herrn Bescheid. Die Offiziere sitzen mit den Damen in schneidigem Tête-à-tête zusammen. Selbst das berühmte Bild, das Goethe als „väterliche Ermahnung" beschreibt, zeigt in Wahrheit nichts als einen Herrn mit Federhut neben einer Dame

in Schwarz vor einer Dame in Weiß. Rings sind gewöhnlich ganze Stillleben angehäuft: silberne Tassen, feingeschliffene Gläser, silberne Leuchter und Delfter Fayence, auch die kostbaren Erzeugnisse fremden Kunstgewerbes, die aus den Kolonien nach Holland kamen. Bildet statt der Liebe die Musik das Thema, so wird nicht gesungen und gefiedelt wie bei Ostade und Steen. Ausschließlich im Salon, in gewählter Gesellschaft spielen die Scenen sich ab. Die Laute — deren feiner Silberton gut zu dem Silberton der Bilder paßt — wird bald zu Solovorträgen, bald zu Duetten zwischen Herren und Damen verwendet. Distinguiert, kühl und gelassen sind die Worte, die man vor allen seinen Bildern gebraucht.

Nur noch einer wirkt ebenso „spanisch“: Michael Sweerts, der durch ein einziges, aber sehr feines Bild der Münchener Pinakothek bekannt ist. Vier Burschen stellt es dar, die in einer Wirtsstube sitzen. Doch man beachtet die Figuren kaum, man sieht nur die Harmonie schwarzer und weißgrauer Töne. Sweerts nennt sich in einigen Radierungen, die man sonst von ihm kennt, eques et pictor, und es ist seltsam, daß man nicht mehr von diesem ritterlichen Maler weiß.

Inhaltlos wie Terborgs sind Pieter de Hoochs Werke. Ein paar Personen sind im Zimmer, vor der Hausthür, im Hof, im Garten vereint. Eine Frau liest einen Brief, sitzt bei der Näharbeit oder an der Wiege, giebt einem Betteljungen ein Almosen, ordnet ihrem Töchterchen das Haar. Was den Maler fesselt, ist lediglich das Sonnenlicht, das einer goldigen Staubsäule gleich in die dämmerigen Zimmer oder in die dunklen Hofräume flutet. Besonders liebt er, um die Beleuchtungswerte zu variieren,

durch mehrere Räumlichkeiten blicken zu lassen. Vorn ist etwa ein Zimmer, in das hell die Sonne scheint, und durch die geöffnete Thür blickt man in ein anderes, das noch heller beleuchtet oder von schummeriger Dämmerung durchwebt ist. Oder der Blick fällt in einen schattigen Garten, und die Straße nebenan ist von warmem Sonnenlicht durchflutet. Hooch ist in seiner traulichen Schlichtheit ein sehr feiner Meister. Man denkt nicht daran, dem Künstler ein Kompliment zu machen, aber man möchte selbst in diesen gemütlichen Zimmern sitzen, wo der Sonnenstrahl auf Diele und Truhe spielt und das Wasser leise über glimmendem Feuer summt.

Zwei Doppelgänger hatte er, die früher oft mit ihm verwechselt wurden: Esaias Boursse und Johannes Janssens. Der Unterschied von Hooch ist nur, daß die Leute, die sie malen, weniger wohlhabend sind. Die de Hoochs gehören dem behäbigen Bürgerstand an. Ihre Wohnungen haben Marmorfliese und gediegene schwere Möbel. In den Stuben der Menschen, die Boursse und Janssens malen, sieht es kahler, ärmlicher aus. Nicht mit Marmorfliesen, sondern mit roten Backsteinen ist der Boden belegt. Statt der warmen Goldtöne de Hoochs herrschen grünlich braune Farbenwerte vor.

Jan van der Meer ist der Meister hell flirrenden Sonnenlichtes. Sein Lehrer Carel Fabritius, der feine Rembrandtschüler, hatte ihn auf die Lichtmalerei gewiesen. Und die Probleme, die er sich stellt, sind wieder andere als die de Hoochs. Dieser malt ganze Zimmer mit ganzen Figuren. Das Licht flutet durch die Thür herein, alles gleichmäßig in schummerige Töne badend. van der Meer rückt die Gestalten dicht an den Bildrand und giebt sie

in Halbfigur, das Zimmer nicht ganz, sondern nur einen Ausschnitt. Durch keine Thür, sondern durch ein Fenster von der Seite strömt das Licht herein. Und da die Gestalten ganz vorne sitzen, bleiben sie im Dunkel, während Mittel- und Hintergrund in hellem Sonnenlicht flimmern. Auch die Farbenskala ist anders. Während Hoochs Bilder auf dunkles Rot gestimmt sind, liebt Vermeer ein helles mondscheinduftiges Blau und zartes Citrongelb. Eine Landkarte in schwarzprofiliertem Rahmen ist gewöhnlich an der Wand befestigt, auf deren feinem Perlgrau sie einen pikanten weißschwarzen Farbenfleck bildet.

Nicolas Koedijk, Pieter van Slingeland, Quirin Brekelenkam, Jacob Ochtervelt und Nicolas Verkolje wären weiter zu nennen. Und Gabriel Metsu faßt alles zusammen. Die Terborgschen Themen — Damen bei der Toilette, Offiziere, Trompeter und musikalische Unterhaltungen — wechseln mit den Steenschen Doktorvisiten, mit Fisch- und Gemüsemärkten. Obwohl seine Thätigkeit wenige Jahre umfaßte, hat er das ganze holländische Leben, das des Volkes und der vornehmen Kreise, illustriert.

2. Die Landschafter.

Ebenso beliebt wie Genrebilder waren Tierstücke. Denn die Viehzucht spielte in Holland eine große Rolle. Noch heute gleicht das Land einem großen Bauernhof. Ueber Thäler und Hügel ist ein weicher Rasenteppich gebreitet. Klee- und Gemüsefelder, herrliche Wiesen dehnen sich aus. Ueberall sind Weideplätze, von Hecken umgeben. Fette Ochsen, Schafe, so weiß, als kämen sie frisch aus der Wäsche, liegen im Grase. Paul Potter steht an der

Spitze dieser Tiermaler. Mit holländischer Sachlichkeit hat er die gewaltigen braunen Fleischmassen, den langsamen schweren Tritt der Rinder gemalt. Holländischer Rinder, denn keine Leidenschaften, keine Kämpfe, keine Bewegung kennen diese Tiere. Sie kauen phlegmatisch, liegen in behäbiger Ruhe da. Rings ziehen die saftig grünen Wiese sich hin, und darüber spannt sich ein großer Himmel, der sich am Horizont unmerklich ins Meer verliert. Adrien van de Velde ist beweglicher, koketter, hat weniger Kraft und mehr Grazie. Statt der hellgrünen Frühlingstöne Potters herrscht bei ihm ein goldiges Helldunkel. Das Rind, bei Potter die Hauptsache, ist bei ihm nur ein Teil der Landschaft.

Mit Pferdebildern hatte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Gerrit Bleeker begonnen. Dann kamen Palamedes Palamedesz, der Kavalleriescharmützel von stürmischer Bewegung darstellte, und Pieter van Laar, ein gesunder kraftvoller Meister, der in der Umgebung Roms, vor verfallenen Schmieden und Osterien hübsche Dinge zu malen fand. Der geschmeidig elegante Philips Wouwerman ist am bekanntesten. Soldaten, die ihre Pferde beschlagen lassen, Zigeuner und Marketender, Herren und Damen, die hoch zu Roß auf die Hirschjagd oder zur Falkenbeize ziehen, vornehme Jagdgesellschaften beim Frühstück, Cavaliere in der Reitschule — das ist der Inhalt seiner Bilder. Geistreich und chevaleresk ist die Ausführung. Einen Schimmel setzt er gewöhnlich als pikanten weißen Farbenfleck in den Vordergrund. Das Geflügel fand seinen Specialisten in Melchior Hondekoeter, von dem Hühnerhöfe, Truthähne, Pfauen und Enten in allen Galerien vorkommen.

Die Landschafter gingen auf dem Wege weiter, den Esaias van de Velde und Herkules Seghers beschritten. Noch diese Meister hatten auf die figürliche Staffage — Reiter, Angler, Spaziergänger, Schlittschuhläufer — schwer verzichten können, da das Publikum einen gegenständlichen Inhalt forderte. Jetzt verschwinden die figürlichen Elemente und die Landschaft wird zum selbständigen Kunstobjekt erhoben. Zur selben Zeit, als Spinoza die Göttlichkeit des Alls verkündete, feierte die Landschaftsmalerei ihre ersten Triumphe.

Koloristisch unterscheiden sich die holländischen Landschaften von allen früheren dadurch, daß statt der Farbenschönheit hier die „Tonschönheit" herrscht: eine Eigentümlichkeit, die sich teilweise aus der nebligen, alle Farben dämpfenden Atmosphäre Hollands, teils aus der Reaktion gegen die Brueghelschule erklärt. Das höchste Ziel dieser vlämischen Meister war eine frische farbenfrohe Buntheit. Indem sie die drei Töne braun, grün und blau für Vorder-, Mittel- und Hintergrund einführten, verwandelten sie die Natur in eine schimmernde, von verschiedenfarbigem Licht beleuchtete Bühne, und inmitten dieser bunten Coulissen trieben bunte Figürchen und schillernde Tiere sich umher. In den holländischen Bildern sind alle farbigen Gegensätze, überhaupt alle ausgesprochenen Farben vermieden. Das helle Grün der Bäume, wie das Blau des Himmels und die Farbe der Staffage — alles ist einem dunkeln, gewöhnlich bräunlichen Gesamtton untergeordnet. Die Farbenanschauung, die an kleinen Interieurbildern sich entwickelt hatte, ist auch für die Landschaft maßgebend.

Jan van Goyen, der erste der Gruppe, ist an der Meeresküste, der Zuydersee, den Ufern der Maas zu

Hause. Flüsse mit träg hinrollenden Wogen, mit Booten, die lautlos zum Meere gleiten, mit Fischern, die ihre Netze ans Land ziehen, sind seine gewöhnlichen Themen. Das dunstige feuchtigkeit-durchtränkte Braun ist für ihn besonders bezeichnend. Salomon Ruysdael wirkt ein wenig farbiger. Namentlich das Laub ist nicht graubraun, sondern gelbgrün getönt. Schlammige Gewässer, in denen sein Lieblingsbaum, die Weide sich spiegelt, kehren am häufigsten in seinen Bildern wieder.

Sein Neffe und Schüler Jakob Ruysdael wird mit Recht als größter holländischer Landschafter gefeiert. Eine vornehme Galerieschönheit ist allen seinen Bildern eigen. Zugleich ist er vielseitiger als die andern, hat alles gemalt, was seine Heimat ihm bot: hundertjährige Eichen und Hügel mit Haidekraut, Sümpfe und stehende Gewässer, tiefschattige Wälder, in denen Herden weiden, wilde Wasserfälle, die durch finstre Tannen brausen. Man kann sogar verfolgen, wie in Ruysdaels Bildern die Lebensschicksale des Meisters sich spiegeln. Denn mit Hals und Rembrandt gehörte Ruysdael zu den Künstlern, die von ihrer Zeit nicht verstanden wurden. Einsam, unter Sorgen, verlebte er die letzten Jahre, um schließlich im Hospital zu enden. Von diesen trüben Erfahrungen scheinen seine Bilder zu erzählen. Still und friedlich beginnt er. Er malt die Dünen in der Umgebung Amsterdams, Ziegeldächer, Felder, Gebüsch, die weite Ebene, die unter silbergrauem hellem Himmel daliegt. Dann folgt die Zeit der ruhigen selbstbewußten Kraft. Gewaltige breitstämmige Eichen, die jedem Sturme trotzen, recken ihre mächtigen Aeste gen Himmel. Dann die Zeit des Kampfes, der zerstörten Hoffnungen. Scenerien der Zerstörung, eine geängstigte Natur, die

Verheerungen der Elemente malt er. Kohlschwarze Wetterwolken, durch deren Dunkel fahle Blitze zucken, ballen sich am Himmel zusammen. Strömender Regen klatscht auf die Ruinen einer Kirche nieder. Wasserfälle schäumen über Klippen aus einsamem Waldesdunkel hervor, Felsen und geborstene Tannen mit sich fortreißend. Oder der Sturm schüttelt die Wipfel kahler verdorrter Bäume. Kleine Fischerhütten sind von brandenden Wogen umtost, und losgerissene Steine zerschellen unter schrillem Getöse am Ufer. Schließlich die Zeit der Einsamkeit, der schwermütigen Ergebung. In das Dunkel menschenfernen Waldes führt er. Eine weiße Schneedecke liegt wie ein Leichenmantel über der Erde. In düsterem Braun wölbt sich der Himmel über verwitterten Grabmälern. Ein müder Bergbach sucht sich durch geborstene Leichensteine seinen Weg.

Auch Meindert Hobbema hätte als Maler nicht leben können. Darum nahm er die Stelle eines Steuereinnehmers an, die ihn vor Not schützte. Anspruchslos, mit wenigem zufrieden, als glücklicher Familienvater lebte er. Dieses Anspruchslose, Heitere, Zufriedene spiegelt seine Kunst. Keine brausenden Wogen und drohenden Wolken, keine finsteren Tannen und melancholischen Ruinen giebt es. Es giebt nur Bauernhäuser, Mühlen und ruhige Bächlein, nur Wiesen und Laubgehölz. In idyllisch behaglichem Frieden, in sonniger Heiterkeit liegt die Erde da. Alleen malt er, die zu stillen Dörfchen führen, lauschige Feldwege, die sich ins Grüne verlieren, Weiher, wo schnatternde Enten baden und Wasserlilien ihre Köpfe erheben. Rote Ziegeldächer lauschen hinter den Bäumen hervor. In schattiger Waldeskühle plätschert eine Mühle und Sonnenstrahlen huschen durch das Laubwerk. Auch dadurch unter-

scheidet er sich von Ruysdael, daß die Natur bei ihm etwas Geselliges, Freundliches hat. Ruysdael, der Einsame, malte die Einsamkeit: Friedhöfe, Urwälder, dickes undurchdringliches Gestrüpp. Bei Hobbema verraten die schaukelnden Kähne am Ufer, daß Fischer in der Nähe sind. Der Rauch, der leise aus friedlichen Hütten aufsteigt, erzählt von den Menschen, die drinnen wohnen. In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad — dieser Vers umschreibt den Charakter seiner idyllischen, harmlos freundlichen Kunst.

Auch von den andern hatte jeder eine Landschaft und eine Stunde, die zu seinem Empfinden am vernehmlichsten sprach. Echt holländisch ist, wie sie ihrem ruhigen Temperamente folgen, ohne Bedürfnis nach Abwechslung stets die nämlichen Dinge wiederholen. Ein gelbsandiger Fahrweg mit einem alten von Wucherpflanzen umsponnenen Baumstumpf, daneben ein gefällter Stamm und auf der anderen Seite die Aussicht auf sandige Hügel — das ist der stets wiederkehrende Inhalt der Landschaften des Jan Wynants. Albert Cuyp ist der Maler des Himmels. Wie ein brauner Kupferblock unter rotglühender Stahlkuppel liegt die Erde da. Mag er weidendes Vieh oder Lagerscenen malen, die Hauptsache ist nicht die Landschaft, sondern der gewaltige Himmelsdom, der in purpurnem Glanze sich darüber wölbt. Als der Maler der Dämmerung und der Nacht ist van der Neer berühmt. Er malt Schlittschuhläufer, die an nebligem Winternachmittag sich auf dem Eis ergehen, Feuersbrünste, die das Dunkel der Nacht durchzucken, noch öfter das Mondlicht, das braunrot über einsame Dünen sich breitet. Das Auge der Holländer war so auf Braun gestimmt, daß selbst der Mondschein den

Malern nicht als Silberlicht in bläulichem Dämmer, sondern als Goldlicht in tiefwarmem Tone erschien. Antonis Waterloo, der Meister der Waldlichtungen, und Jan Beerstraten, der Meister der Schneelandschaften, wären weiter zu nennen, ohne daß damit die Liste der Landschafter erschöpft ist. Das ganze Land scheint unter die Maler verteilt. Jeder hat sein Stück Feld, das er schlecht und recht verwaltet.

Nachdem Holland verarbeitet war, wurde das Ausland erobert. Durch das stoffliche Interesse suchte man den Bildern neue Anziehungskraft zu geben. Allart Everdingen wurde der Maler Norwegens. Er hatte auf Wanderungen in den skandinavischen Gebirgen seine Mappen mit Studienblättern gefüllt, die er in Harlem und Amsterdam zu Bildern verwertete. Mehr der Neuheit dieses Stoffgebietes als künstlerischen Qualitäten dankt er seinen Ruhm. Denn im Grunde ist er ein Deklamator, der stark in Hyperbeln spricht. Düstere Fichten stehen auf steilaufragenden Klippen, über die ein Gießbach schäumend dahinbraust. Verwetterte Ruinen ragen auf spitzen Berggipfeln empor. Die wilde Landschaft Norwegens sollte noch gewaltiger, noch lärmender wirken, als sie in Wahrheit ist. Darum schiebt er Felsen und Wasserfälle zu unglaublichen Kompositionen zusammen. Und da er zeitlebens von den Studien zehrte, die er in seiner Jugend gemacht, sind seine letzten Bilder nur schematische Wiederholungen.

Hermann Saftleven schilderte das Rheinthal. Frans Post, der 1637 mit dem Grafen Moritz von Nassau eine Fahrt nach Brasilien gemacht hatte, brachte südamerikanische Landschaften mit braunen halbnackten Menschen, weißen Zelten, Palmen und tropischem Sonnen-

licht — Bilder, die ebensogut in die Zeit Bellermanns und Eduard Hildebrandts wie in das 17. Jahrhundert gehören könnten. Doch Italien besonders wurde wieder das gelobte Land. Jan Both, Hermann Swanefeld, Nicolas Berchem, Hendrik Mommers, Karel Dujardin, Johannes Lingelbach, Jan Asselyn, Adam Pynacker, Jan Griffier und viele andere traten von neuem die Wanderung nach dem Süden an, malten die ernsten Linien und das glühende Licht der Campagna. Daß der Inhalt der Bilder von ermüdender Gleichförmigkeit ist, erklärt sich wie bei Everdingen daraus, daß der Inhalt ihrer Studienmappen sich rasch erschöpfte. Römische Bauern, bekleidet mit Ziegenfellen, Bäuerinnen, quer auf dem Esel reitend, Schafhirten, Maultiertreiber, Briganten und Dudelsackbläser, dazu im Hintergrund eine altrömische Wasserleitung, eine gebrochene Marmorsäule, ein Tempel und das Fragment einer Statue — aus diesen Versatzstücken bauen sie ihre Landschaften auf, wie Mathematiker, die die Wandlungsfähigkeit einer Zahlenreihe erproben.

Daß neben der Landschaft die Marinemalerei beliebt war, versteht sich von selbst bei der Bedeutung, die das Meer für die Holländer hatte. Simon de Vlieger, Willem van de Velde, Reynier Nooms, Abraham Storck und Ludolf Bakhuyzen sind auf diesem Gebiete die bekanntesten Namen. Besondere Feinheiten darf man in ihren Werken nicht suchen. Das Ruhelose der Wellenbewegung und die Spiegelung des Wassers wiederzugeben gelang ihnen nicht. Ueberhaupt denken sie an das Stimmungselement weit weniger als an die Schiffe. Ihr Ziel ist, die sachverständigen Amsterdamer

Kaufmannskreise zufrieden zu stellen. Darum betrachten sie das Schiff mit dem Auge des Rheders, der nachsieht, ob jeder Mast, jede Planke richtig sitzt; die See mit dem Auge des Kapitäns, der ausrechnet, ob man eine Ueberfahrt machen kann.

Jacob Berckheyde und Emanuel de Witte malten das Innere der weißgetünchten reformierten Kirchen, mit dem Licht, das durch die hohen Glasfenster strömt, und den Andächtigen, die betend die Räume füllen. Gerrit Berckheyde und Jan van der Heyden sind die Maler der holländischen Straßen mit den roten Backsteinhäusern, den Grachten, Kanälen und gradlinigen Baumreihen. Wird der Name Weenix genannt, so ist zwischen Jan Baptista Weenix, dem Vater, und Jan Weenix, dem Sohn, zu unterscheiden. Jan Baptista Weenix lebte vier Jahre in Italien und malte gewöhnlich Campagnabilder mit Hirten und antiken Ruinen. Der Name Jan Weenix ist untrennbar von dem Begriff des toten Hasen. Um dieses sein Specialtier häuft er tote Pfauen, Schwäne, Fasanen, Rebhühner, Enten, Jagdmesser und Flinten. Links bildet eine große Vase oder ein rotbrauner Vorhang, rechts eine Parkansicht den Hintergrund.

Die Zahl der „Frühstücksmaler" ist unerschöpflich. Abraham Beijeren, der Früchte, Austern, Hummern und Gläser, Marten Simons, der Rebhühner, Jacob Gillig, der Fische, Willem Kalf, der Pokale, Bücher und Muscheln malte, seien aus der Masse hervorgehoben. Und da Holland das Land der Blumenzucht ist, fanden auch die Blumenmaler Jan und Cornelis de Heem, Jan Huysum und Rachel Ruysch ausgiebige Beschäftigung. Der eine achtet mehr auf Farben-

Harmonie, der andere auf botanische Genauigkeit, der dritte imponiert seinen Bestellern dadurch, daß er auf den Blumen noch kleine Käfer anbringt, die sie unter der Lupe betrachten können. Es ist bei den holländischen Malern ebenso schwer, eine Auswahl zu treffen wie die einzelnen zu kennzeichnen. Die merkwürdigste Familienähnlichkeit vereint sie. Eine Technik, die an sich schon Kunst ist, weiß das Geringste mit malerischem Zauber zu umkleiden.

3. Hofluft.

Trotzdem bleibt nicht verborgen, daß die holländische Produktion seit 1650 mehr in die Breite als in die Tiefe ging. Große kräftige Meister sind nicht mehr thätig, und den wenigen, die in die spätere Zeit hinüberlebten, erging es ebenso wie Hals und Rembrandt. Die Vorsichtigen suchten neben der Malerei einen andern Erwerbszweig. Goyen spekulierte mit alten Bildern, mit Tulpen und Häusern; Jan Steen, sein Schwiegersohn, pachtete eine Kneipe; Hobbema wurde Steuereinnehmer, Pieter de Hooch Verwalter; Jan van de Capelle betrieb eine Färberei, Adriaen van de Velde einen Leinwandladen. Andere wie Ruysdael kamen ins Hospital oder stehen auf der Liste der Zahlungsunfähigen — gerade diejenigen, die Leben, Geist und Bewegung in das eintönige Schaffen brachten.

Holland war, nachdem es der Hort der Freiheit gewesen, im Laufe der Jahre ein spießbürgerliches Krämerland geworden. Ausgestorben war das zähe Geschlecht der großen Staatsmänner, Seehelden und Koloniengründer, und eine Generation reicher Banquiers war an ihre Stelle getreten, die auch der Kunst die pedantischen Prinzipien aufdrängten, die den Inhalt ihrer Lebensphilosophie

bildeten. Ebenso korrekt wie die Mynheers dahinleben, ebenso sauber und staubfrei wie die holländischen Stuben müssen die Bilder sein. Es ist so hübsch, wenn man eine Lupe zur Hand nehmen und durch das Vergrößerungsglas noch Dinge entdecken kann, die das bloße Auge nicht sieht. Das Ergebnis dieser Aesthetik war jene geistlose, aufs äußerste durchgeführte, glatte, geleckte Malerei, die in Gerhard Dou ihren ersten Vertreter hat.

Dou war der Stolz seiner Nation, der bestbezahlte Maler seiner Zeit. Die Accuratesse seiner Pinselführung imponierte ebenso sehr, wie die Genialität des Hals Aergernis erregte. Als die ostindische Compagnie den König Karl II. zu seiner Rückkehr nach England beglückwünschte, kaufte sie zu einem Meissonierpreis ein Bild von Dou und machte es dem König zum Geschenk. Ein Banquier zahlte jährlich 1000 Gulden, um sich das Vorkaufsrecht Dou'scher Bilder zu sichern. In allen Museen kommen sie vor, die verschiedensten Dinge stellen sie dar, und die philisterhafte Trockenheit ist stets die gleiche. Da sind Bildnisse, in denen jede Hautfalte und jede Runzel, an den Pelzen und Mänteln jedes Härchen und jede Faser mit mikroskopischer Genauigkeit — nicht im Sinne der Primitiven, sondern im Sinne pedantischen Philistertums — facsimiliert ist. Dann jene Halbfiguren in der Fensternische, die sein eigentliches Steckenpferd waren. Man sieht ein Fenster, aus dem eine Magd hervorlacht, ein anderes, wo eine Dame Toilette macht, ein drittes mit einem Mädchen, das die Blumen begießt, wieder eines mit einem Alten, der die Pfeife raucht, oder einer runzlichen Mutter, die bei der Näharbeit sitzt. Rings vereinigt er all die Dinge, auf deren blitzblankes Funkeln die holländischen Hausfrauen Wert

legten: Kannen, Schüsseln, Gläser, Töpfe und Kessel, vergißt auch die Werkzeuge nicht, mit denen diese Sauberkeit erzielt wurde: Besen, Lappen und Bürsten. An den gemusterten Kleidern ist deutlich das Gewebe zu erkennen. Bei den Büchern versäumt er nicht, den Druck so genau wiederzugeben, daß man mit der Lupe ihn lesen kann. Statt des Fensters bildet zuweilen eine Felsenhöhle die Umrahmung und darin sitzen Einsiedler, erstens, weil solche alten Männer viele Runzeln haben, zweitens, weil die dazu gehörigen Kruzifixe, Totenköpfe, Sanduhren und Strohbündel Gelegenheit zu sauberer Kleinmalerei geben. Um diese Feinheit der Ausführung noch mehr ins Licht zu setzen, nimmt er zuweilen auch Kerzenbeleuchtung zu Hilfe. Man sieht eine Magd, die mit brennendem Licht in die Speisekammer tritt, eine Kuchenbäckerin, die mit brennender Kerze ihre Waaren beleuchtet. Kleine Scherze, die Stoff zum Lachen geben: eine Waffelbäckerin, die ihren Sprößling säubert, eine Maus, die in eine reinliche Stube sich verirrt hat — werden ebenfalls nicht verschmäht. Es ist eine witzlose, verknöcherte, öde Kunst, von keinem Gedanken erwärmt, von keiner Idee durchzittert. Es lebt in Dou die Seele jenes Holland, das Rembrandt, dem einzigen „Fliegenden Holländer" die Flügel beschnitt und Hals verhungern ließ.

Frans van Mieris unterscheidet sich von Dou nur dadurch, daß der Inhalt seiner Bilder noch salonfähiger ist. Junge Damen, die beim Austernfrühstück sitzen, mit einem Papagei oder einem Schoßhündchen tändeln, die Laute spielen oder sich im Spiegel betrachten, sind die gewöhnlichen Themen. Mit derselben Sauberkeit wie bei Dou die wollenen Jacken sind bei Mieris die schillernden Seidenkleider, die Federhüte, Perlenhalsbänder und Her-

melinpelze gemalt. Willem Mieris, Eglon van der Neer, Caspar Netscher und Gottfried Schalcken liefern weitere Varianten solch kleinlicher Stoffmalerei. Man bemerkt zugleich, wie zu der glatten Mache eine fade Grazie tritt, etwas Rosiges, Süßliches, banal Hübsches, das die Köpfe dem Niobetypus nähert. Säulen und Reliefe, die mit dem Gegenstand nichts zu thun haben, werden überall angebracht. Schließlich änderten sich dem Beiwerk zu liebe die Stoffe selbst. Hatte man anfangs während der Flitterwochen des jungen Holland sich an kecken Bauernbildern, an Musikanten und Zahnreißern, an Quacksalbern und Rattenfängern gefreut, dann zur Zeit der Deftigkeit sich gelabt, wenn Dou einen Zinnkrug und einen Blumentopf, eine Majolikaschüssel und einen Besenstiel recht naturgetreu malte, so kamen nunmehr tändelnde Schäferscenen, bukolische Hirtenstücke von gezierter Eleganz in Mode. Die Kunst, erst derb und kräftig, dann verknöchert kleinlich, wird nun süßlich affektiert. Und die Bildnisse erklären, weshalb sie diese Wandlung durchmachte.

Steifnackige Demokraten, knorrige Plebejer sind auf den ältesten dargestellt. Behäbige Hausbesitzer, protzige Geldmenschen sind die Söhne. Die Enkel schämen sich ihres bürgerlichen Blutes und spielen den Edelmann, suchen ihren früheren Tyrannen ihre vornehmen Allüren abzusehen. In theatralischer Pose, einen bauschigen Cavaliersmantel um die Schultern gelegt, mit der weißen Hand kokettierend, die Brust mit goldener Kette geschmückt, stehen sie da. Parfümiert sind sie, damit sie nicht nach Heringen riechen. Byzantinisch dankbar beugen sie den Nacken, wenn ihnen ein auswärtiger Potentat einen Hoftitel oder die

Ritterwürde giebt. Die Damen sind keine Köchinnen mehr, sondern lächeln diskret hinter dem Fächer hervor. Bücher erscheinen, die über vornehmes Gesellschaftsleben unterrichten. Höfe, heißt es da, sind der Sitz der feinen Kultur. Nur indem die jungen Leute auf Reisen gehen, können sie die Eleganz und den Schliff, die Gewandtheit und Anmut sich aneignen, die den Hofmann vor dem Bürgerlichen auszeichnet. Selbst im Briefstil und der Litteratur läßt sich das Hervortreten des höfischen Elementes beobachten. Anfangs derb und formlos, redet man sich jetzt mit schwülstigen Titeln an. Auf der Bühne, die früher Brederoos Volksstücke gab, werden die „erhabenen Schicksale durchlauchtiger Personen“ gefeiert.

Diesem Weg vom Bürgerlichen zum Fürstlichen folgt auch die Kunst. Die ersten Symptome kann man schon darin sehen, daß Terborch den spanischen Hofstil auf das holländische Porträt übertrug, den biederen Kaufherren von Deventer das stolze Phlegma spanischer Granden gab. Sweerts unterschrieb sich eques. Wouwerman malte Banquierssöhne, die sich duellieren und wie ritterliche Junker mit ihren Damen zur Falkenbeize ausreiten. Weenix, Hondekoeter und de Heem behandelten ihre Stillleben so, als seien sie nicht für Bürgerhäuser, sondern für Königschlösser bestimmt. Nun ging die Bewegung überhaupt ins rauschend Dekorative oder geziert Schöngeistige über. Der Bourgeois prunkt mit klassischer Bildung. Selbst der Katholicismus, den man einst bekämpft, findet als die „Religion der Vornehmen“ wieder Anhänger.

G é r a r d d e L a i r e s s e in seinem Schilderboek sprach das Wort, das allen auf den Lippen lag. Er verspottet Hals, der bei „Fisch- und Apfelweibern das Schöne

gesucht", und verlangt vom Künstler, daß er sich aneigne, was „die feine Welt einen guten Geschmack nennt". Dieser gute Geschmack aber ist der französische Hofstil. Denn Lebrun wird für den größten aller Maler erklärt und den Landschaftern empfohlen Bilder zu malen mit „geraden Bäumen, stattlichen Palästen und zierlichen Fontänen": also Landschaften im Stile Lenôtres. Sowohl die Besteller wie die Maler waren Cavaliere geworden, darum galt es, auch die Kunst zu „veredeln", den großen Stil zu schaffen, den die Antike, den das Cinquecento lehrte.

Diesem Bedürfnis entsprach der Ritter Adriaen van der Werff, indem er mit dem zierlichen Pinsel des Mieris — klassisch korrekt und akademisch kühl — Stoffe der Historienmalerei behandelte, jene biblischen und mythologischen Themen, die zur Zeit der aristokratischen Kunstpflege beliebt waren. Ein Sohn des demokratischen, protestantischen Holland, geadelt, malt für einen katholischen Kurfürsten, dessen Hofmaler er ist, die Mysterien der katholischen Kirche. Damit endet die Tragikomödie des ersten Auftretens der Bourgeoisie. Unterdessen hatte die französische Invasion 1672 auch die Weltstellung des holländischen Staates vernichtet. Bürgertum und bürgerliche Kunst beugten sich wieder dem Scepter des Monarchismus.

II. Die aristokratische Kunst Frankreichs.

4. Das Zeitalter Ludwigs XIV.

Frankreich hatte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch keine einheimische Kunst. Die großen Maler wie Poussin und Claude leben in Rom. Die wenigen in Paris thätigen reflektieren nur die verschiedenen im Ausland herrschenden Richtungen.

Simon Vouet hatte während seines 15jährigen Aufenthaltes in Italien an Guido Reni sich angeschlossen und arbeitete, 1627 nach Frankreich zurückgekehrt, in diesem bolognesischen Stile weiter.

Louis Le Nain scheint mit der Frans Halsschule zusammen zu hängen und überrascht durch die ernste Sachlichkeit, mit der er das Volksleben schildert. Das erste der Bilder, die der Louvre von ihm besitzt, heißt „die Familie des Schmieds". Ein Mann am Ambos hält einen Augenblick in der Arbeit inne. Frau und Kinder folgen seinem Blick, als ob sich die Thür öffne und ein Besuch ins Zimmer trete. Auf dem zweiten Bild sitzt eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit: vorn der Mann, eine wollene Mütze auf dem Kopf, das Glas andächtig an die Lippen führend, neben ihm die Frau, die müde von der Arbeit vor sich hinblickt. Das dritte Werk, die Rückkehr vom Felde, ist auch farbig merkwürdig. Denn kein braunes Licht, sondern der einfache graue Tageston ist über die Landschaft gebreitet. Wäh-

rend die andern damals lustige Episoden aus dem Bauernleben herausgriffen, es karikierend im Sinne der Bambocciade behandelten, hat Le Nain schlichte, ganz modern anmutende Arbeiterbilder geschaffen.

Philippe de Champaigne, geborener Vlaame, ist teils durch Kirchenbilder, teils durch Porträts bekannt. Namentlich die Gelehrtenwelt und die jansenistische Geistlichkeit saß ihm zu Bildnissen. Und dieser Geist des Jansenismus giebt seinen Kirchenbildern etwas Kühles, Nüchternes, asketisch Herbes. Nonnen in faltigen, weißwollenen Gewändern, das Ordenskreuz auf der Brust, den Schleier über dem Haupt, sitzen betend in einfachen Zellen. Auf dem Rohrstuhl liegt die Bibel, ein hölzernes Kruzifix hängt an der Wand. Gelbliche, schwarze und braune Farbentöne steigern noch die düstere Stimmung.

Eustache Le Sueur hat in ähnlichem Sinne das Mönchsleben gemalt. Seine Bilder aus dem Leben des heiligen Bruno haben nicht die Kraft, den Gleichgültigen anzuhalten, der durch die Säle des Louvre schreitet; aber ist man stehen geblieben, fühlt man den Zauber dieser scheuen weltflüchtigen Kunst. Es ist in dem einsamen stillen Raum, als sei eine Kirche mitten ins Museum gebaut, oder als ob man die weiche ruhige Luft einer Klosterzelle atme. Ernst und schlicht sind die Kompositionen, einfach und phrasenlos Haltung und Gesten; auf braune oder grünlich bleiche Harmonien sind alle Farben gestimmt. Als hätte er selbst wie Sankt Bruno das Gelübde der Armut und Niedrigkeit abgelegt, meidet Le Sueur mit mönchischer Entsagung alles, was das Auge reizt, die Sinne bestrickt. Ein Malermönch wie Fra Angelico scheint die Werke geschaffen zu haben, und man versteht, daß die Gestalt dieses

Mannes, der so still dahin lebte und so jung — mit 38 Jahren — starb, früh vom Schleier der Legende umwoben ward. Wie Memling, heißt es, hätte er als junger Mensch sich in eine Nonne verliebt und sei zum Melancholiker geworden, der als Mönch im Kloster der Karthäuser endete.

So einseitig Le Sueur, so charakterlos vielseitig ist Sebastien Bourdon. Wie er als Abenteurer begann und als Akademiker endete, bald in Rom, bald in Paris und Schweden arbeitete, taucht er auch als Maler proteusartig in den verschiedensten Masken auf. Es giebt dekorative Bilder von ihm, die aus der Carraccischule stammen könnten, und religiöse, in denen er klassisch streng wie Poussin sich giebt. Doch daneben hat er Bildnisse gemalt, wie das des Descartes, und Volksstücke, Zigeuner und Bettler, die seinen Zusammenhang mit der Caravaggioschule zeigen.

Salvator Rosa und Michelangelo Cerquozzi erhielten in Jacques Courtois genannt Le Bourguignon ihr Gegenstück. Ein dunkler, von grellgelben Wolken durchzogener Himmel, Staub und Pulver, kämpfende Landsknechte — das ist gewöhnlich der Inhalt seiner Bilder.

Frankreich hatte einige große Persönlichkeiten, die aber eine „französische Schule“ um so weniger bildeten, als die führenden Geister nicht in Paris, sondern in Rom arbeiteten. Damit die französische Kunst ein Ganzes werde, mußte der Schwerpunkt der Kunstthätigkeit von Rom nach Paris verlegt, ein gemeinsames Arbeitsfeld den Künstlern eröffnet werden. Diese Zeit brach mit Ludwig XIV. an.

Die Franzosen nennen dieses Zeitalter le grand Siècle, und sofern man unter groß grandios versteht, ist die Bezeichnung berechtigt. Kein Herrscher der Welt machte in

großartigerem Maßstabe die Kunst sich dienstbar. Keiner hat dermaßen mit Pomp und Pracht sich umkleidet. Ludwig ist ein Bauherr par eccellence. Wie Augustus von sich sagen durfte, daß er seine Residenz aus Stuck und Kalk als eine Stadt aus Stein und Erz hinterlassen habe, stampfte Ludwig — nicht in Paris, aber in Versailles — aus sandigem Erdreich Feenpaläste hervor. Und da alle seine Bauwerke auch malerischen Schmuck erheischten, begann eine Thätigkeit, wie sie in diesem Umfang die Welt nicht gesehen. In ebenso großer Zahl wie vorher in dem kleinen Holland wachsen die Maler aus dem Boden. Frankreich, das bisher seinen Kunstbedarf meist aus dem Ausland, aus Italien und den Niederlanden bezogen, versorgt nun seinerseits die europäischen Höfe mit Kunst und mit Künstlern.

Stößt man in den Galerien auf Werke dieser Meister, die dem Zeitalter Ludwigs XIV. das Gepräge gaben, so wird man sie mehr kolossal als fein, mehr bombastisch als vornehm finden. Da ist *van der Meulen*, der die militärische Laufbahn Ludwigs XIV., seine Feldzüge, Belagerungen, Paraden und feierlichen Einzüge in Riesenbildern verewigte; *Alexandre Desportes*, der dafür angestellt war, die Jagdhunde des großen Königs zu porträtieren, und *Jean Baptiste Monnoyer*, unter dessen Händen selbst die Blume etwas sehr Feierliches, Steifes, Repräsentierendes wurde. Da sind *Lebrun*, *Coypel*, *Blanchard*, *Audran*, *Houasse*, *Jouvenet* — wie manieriert und gespreizt, pompös und aufgeblasen erscheinen ihre Werke. Nichts kann abgehen ohne großen Apparat. Die Säulen müssen sich drehen, der Sammet muß sich bauschen. Wie die „Précieuses ridicules“ scheinen sie sich Mühe zu geben,

das Einfachste affektiert, in phrasenhaftem Schwulst zu sagen. Biblische Bilder enthalten stets die nämlichen theatralischen Köpfe und hohl deklamierenden Gesten. Bei antiken Stoffen ist immer die gleiche Römertragödie in monoton schwülstigen Alexandrinern vorgetragen.

Doch inmitten dieser blendenden Historien hängen auch die Bildnisse von Rigaud und Largillière. Hier lernt man die Menschen kennen, denen die Maler dienten. In einer selbstbewußten, herausfordernden Würde, die zu erhaben ist, um lächerlich zu sein, inmitten eines pomphaften Apparates steht Ludwig XIV. da. Der Glorienschein einer Riesenperücke mit schweren gewellten Locken umfließt sein Haupt. Ein ungeheurer blausammtener, mit den goldenen Lilien bestickter Mantel umwallt ihn. Mit dicker goldener Krone ist der üppig prunkende Rahmen geschmückt. Velasquez, van Dyck, Rigaud — das sind drei Welten inmitten des höfischen Porträtstils. Die spanischen Könige wissen noch nichts von einer Welt außerhalb des Alcazars. Ihre Bildnisse sind Ahnenbilder, die sich in der königlichen Familie vererben. Die Aristokraten des van Dyck sind schon in Berührung mit der Plebs gekommen. Fein und blaß, nur mit leiser Stimme redend, werden sie nervös, wenn ein lautes rohes Wort an ihr Ohr dringt, weichen zitternd aus, wenn ihr Aermel in Gefahr ist, von einem grobklobigen Plebejer gestreift zu werden. Ludwig XIV. zeigt der Welt nicht sein blaues Blut, sondern seine königliche Macht, ist nicht, wie Karl I., Edelmann gegenüber der Plebs, sondern König gegenüber Unterthanen. Die Vornehmheit, die bei van Dyck in der blassen Gesichtsfarbe, den weißen, blaugeäderten Händen, der gebrechlichen Zartheit liegt, liegt bei Rigaud in der im-

posanten Pose, den wallenden Vorhängen, den Insignien des Königtums, die er ringsum anhäuft. L'état c'est moi. Und wie der König sind die andern. Steif repräsentierend, in gravitätischer Hoheit lassen sie sich malen, in jenen feierlichen Pas, die das Parket des Hofes verlangt. Jeder nimmt eine pomphafte Miene an und macht mit der Hand einen bedeutsamen Gestus. Alle Damen haben einen Fürstenmantel um die Schultern drapiert. Der Dichter läßt sich darstellen, wie er, von einem Königsmantel umwogt, mit heroischer Gebärde auf eine Leier sich stützt. Der Prediger hält wohl die Bibel und hebt gestikulierend die Hand. Der Kaufmann sitzt am Schreibtisch, der Astronom am Globus. Aber nicht mit ihren Gedanken sind sie beschäftigt; dem Betrachter wenden sie sich zu, repräsentierend wie der König. Wie Ludwig XIV. seine Krone, zeigen sie die Insignien ihrer Macht: die Bücher, die sie geschrieben, die Kunstwerke, die sie geschaffen, die Schiffe, die ihr Kaufhaus über die Meere sendet. Selbst wenn sie zuweilen im Schlafrock erscheinen, ist dieser Schlafrock aus blauer Seide oder aus rotem Sammet. Sogar das häusliche Leben des Privatmannes ist eine Galavorstellung, wie das Lever des Königs. Und wohlgemerkt — Rigaud und Largillière sind keine Schönredner, sie sind die unerbittlichen Geschichtschreiber ihrer Zeit. Alles und jedes, Degen und Schuhschnallen, Pelze und Spitzen, Perücken und Fächer malen sie genau nach der Natur. Wenn sie so pomphaft erscheinen, den Kothurn nie abschnallen, so kommt das nicht auf Rechnung ihrer Kunst. Sie malen so, weil die Menschen selbst so pomphaft feierlich, so gespreizt hoheitvoll waren. Es war die Zeit, als selbst in die Familie der Geist des Royalismus drang, die Kinder ihre

Eltern mit „Sie", mit Herr Vater und Frau Mutter anredeten.

Nach der Betrachtung dieser Porträts erscheinen auch die Galeriebilder Lebruns und seiner Genossen in anderem Licht. In diese Zeit paßte nicht mehr die klassische Ruhe Poussins und das stille Wesen Le Sueurs. Was die Kunst ausdrücken sollte, war Majestät, steifes Ceremoniell und repräsentierende Hoheit. Sie mußte prunkhaft blendend, bombastisch rauschend sein wie die Perioden Bossuets und die Verse Racines, mußte das Einfache mit der breiten getragenen Würde pomphafter Weitschweifigkeit umkleiden. Und namentlich: die Gemäldegalerie ist für die Werke überhaupt kein Heim, da sie nur Teile einer großen Dekorationskunst bilden.

Niemand kann sich vor dem Versailler Schloß des imposanten Eindrucks erwehren. Nicht in eine schöne Natur ist der Bau gesetzt. Die bürgerliche Anschauung, daß ein Haus dem Charakter des Bodens zu entsprechen habe, auf dem es steht, wird geflissentlich verachtet. Der König bethätigt seine Allmacht desto mehr, wenn er aus der Oede ein Paradies hervorzaubert, in sandiger, wasserloser Gegend Fontänen sprudeln läßt.

Aus einem künstlich geschaffenen Erdreich, losgelöst von der plebejischen Erde, wächst das Schloß empor. Jeder Stein predigt, daß die Majestät hier wohnt. Mächtige Treppen führen zu den weiten Sälen empor, wo es funkelt und leuchtet von goldener Pracht. Bronze- und Marmorfiguren, Hermen und Atlanten füllen Nischen und Simse oder beugen sich, dem König huldigend, vom Plafond herab. Weit wie der Horizont ist der Park, jede plebejische Umgebung dem Auge entrückend. Wohin es blickt, hat

selbst die Natur ihre Hoheit abgelegt, sich dem Willen des großen Einen gebeugt. Die geradlinigen Wege, die scharf geschnittenen Laubwände, die steif feierlichen Rondele — alles bringt zum Ausdruck, wie trotzige Ungebundenheit Zucht und Regel annimmt. Kein Baum darf wachsen wie er will. Die Schere des Gärtners giebt ihm die Form, die der König befiehlt. Kein Bach darf fließen, wohin er mag, dem Willen des Königs folgend steigt er als Wassersäule gen Himmel oder strömt als Cascade weiße Marmor-Treppen hernieder. Es spricht das Königtum von Gottes Gnaden, das nicht nur die Menschen beherrscht, auch Thal und Berg, das wilde Wasser und den freien Wald der Allmacht seines Scepters unterwirft. Es spricht der Geist jenes jungen Ludwig, der 14 Jahre alt mit der Reitpeitsche im Parlament erschien. Suprema lex regis voluntas!

Und denkt man sich in diese Welt auch die Menschen hinein, diese Herren mit der wallenden Perücke und dem goldgestickten Rock, diese Damen mit der hohen Fontange und dem starren Seidenkleid, die in langem strahlenden Cortège über den blankgebohnten Boden schreiten, da erkennt man, wie wahr und machtvoll diese Kunst den Geist ihrer Epoche spiegelt. Keine Zeit ist dermaßen vom Begriff des „Gesamtkunstwerkes“ ausgegangen. Der Louis XIV. Stil arbeitet im großen, mit Bauten und Gärten, mit Bäumen und Wasser. Der Palast mit seinen dekorierten Sälen, seinen Höfen und Treppenhäusern, seinen Parkanlagen, Cascaden und Statuen — das alles zusammen ist erst d a s Kunstwerk, jedes einzelne darin nur dekoratives Element. Das darf bei der Beurteilung der Bilder nicht übersehen werden.

Wohl empfindet man in den Sälen des Schlosses zu-

nächst nur Grausen, da der Inhalt der Gemälde, die Vergötterung eines Königs, so wenig dem Empfinden unserer Zeit entspricht. Auch wäre es verlorene Liebesmüh', hinter den Bildern die Individualität ihres Autors zu suchen. Ein Mann wie Ludwig XIV. gestattet einem andern „Individualität" so wenig wie ein Hauptmann, der seine Compagnie exerziert. Mögen die Plafonds von Blanchard oder Coypel, von Houasse, Audran oder Jouvenet sein, künstlerische Persönlichkeiten bedeuten diese Namen nicht. Alle beugen sich dem souveränen Willen des Königs von Frankreich und seines Ministers der schönen Künste. Hundert Maler verkörpern sich in einem Maler. Ludwig XIV., als oberster Kriegsherr für Architektur, Plastik, Malerei und Gartenkunst, hat zum kommandierenden General des Malerheeres Lebrun ernannt. Dieser leitet die Manöver und läßt durch Adjutanten allen übrigen seine Befehle zukommen, die sie mit gebührendem Subordinationsgeist ausführen. Das ist für psychologische Betrachtungen sehr unergiebig. Anderntеils ward Versailles gerade wegen dieser einheitlichen Leitung ein so imposantes Kunstwerk, ein Werk, das eine Epoche ausdrückt, ein historisches Dokument.

Ganz erstaunlich ist die Lungenkraft Lebruns. Er hat es fertig gebracht, 50 Jahre lang im Kanzelstil Bossuets zu reden, ohne daß ihm jemals der Atem ausging. Den ganzen Olymp setzt er in Bewegung, die Macht und Weisheit seines Herrn zu preisen; alle Könige und Helden der Vergangenheit werfen sich vor Ludwig in den Staub. Da feiert er ihn unter der Chiffre Alexanders des Großen. Dort muß der Sonnengott Apollo dem Ruhme des Sonnenkönigs dienen. Dort nahen huldigend die orientalischen Monarchen Nabuchodonossor und Cyrus. In der Spiegel-

galerie wird die kriegerische Laufbahn des Königs vorgetragen und mit pomphaften Allegorien — den vier Weltteilen oder den Musen, wie sie dem König huldigen — verbrämt. Nicht minder erstaunlich ist, wie Lebrun verstand die Wirkung zu steigern. Die ersten Säle sind in einfachem Weiß gehalten. Je mehr man den Gemächern des Königs sich nähert, desto mehr steigert sich der Glanz. Grüner Marmor wechselt mit Gold, tiefes Blau mit Silber. Im letzten Saal, dessen Wand das große Reiterrelief des Königs einnimmt, giebt es nur noch Gold, in breiten Massen Kamine, Thüren und Fenster überflutend. Es ist bei allem bombastischen Byzantinismus alte große Kultur. Das zeigt sich, wenn man aus den alten Teilen des Schlosses in die neuen kommt, wo Horace Vernet den Ruhm der großen Nation ebenso phrasenhaft, doch plebejisch banal besang. Seine Bilder unterscheiden sich von denen Lebruns, wie der König mit dem Regenschirm von dem Sonnenkönig.

Neben dem Schloßbau spielte in der letzten Zeit Ludwigs XIV. der Kirchenbau eine große Rolle. Denn auch der König war Mensch. Nachdem er den Becher des Lebens bis zur Neige geleert, fühlte er das Bedürfnis, sich mit Gott zu versöhnen. Frau von Maintenon beeinflußte ihn im Sinne jesuitischer Frömmigkeit. Es entstand der Invalidendom in Paris, die Notredamekirche, die Kirche Saint Louis und die Schloßkapelle in Versailles, jene Werke Mansarts, die gegenüber dem prunkvollen Barockstil des Versailler Schlosses eine Rückkehr zur strengen Klassicität bedeuten, mehr mit Palladio als Bernini gemein haben. Noël Coypel hatte den Invalidendom, Charles de la Fosse die Schloßkapelle von Versailles zu dekorieren.

Pierre Mignard, nach dem Tode Lebruns mit der Oberleitung aller Unternehmungen betraut, schuf die Kuppelfresken der Kirche Val de Grâce. Und mögen diese Bilder noch so eklektisch, seine Madonnen noch so weichlich fad sein, er hat das Porträt der Maria Mancini, der Nichte Mazarins gemalt, unvergeßlich jedem, der in der Berliner Galerie davor stand.

Das Zeitalter Ludwigs XIV. war ein stolzes, steifes, bombastisch ruhmrednerisches Zeitalter. Nur die Galavorstellung liebte man, die bedeutsame Gebärde, den repräsentierenden Glanz. Der feierliche Pomp des Barock hat seinen Gipfel erreicht. Nach dieser Seite war ein weiterer Schritt nicht möglich. So erscheint der Louis XIV. Stil nicht nur als natürliches Produkt seiner Zeit. Er war auch die notwendige Vorstufe für das, was nun erfolgte. Man mußte erst am Wuchtigen, Imposanten sich abgesehen haben, bevor auf das Grandiose das Graziöse, auf die Deklamation die Delikatesse, auf das Erhabene das Elegante, auf das Ceremonielle das Zierliche, auf das Barock das Rokoko folgen konnte.

5. Der Geist des Rokoko.

Es liegt, so erzählt die Sage, irgendwo in der Welt eine Insel, die den Namen Cythere trägt. Immer blau ist dort der Himmel, ewig blühen die Rosen. Tagsüber liegt sie still wie ein schlafendes Dornröschen da. Doch gegen Abend, wenn die Erde sich in Schweigen hüllt, herrscht auf Cythere geschäftiges Treiben. Die Amoretten beginnen ihren Dienst. Schiffe werden ausgerüstet, um die Pilger herüber zu bringen, die dort drüben am Ufer harren. Junge Herren sind es und schöne Frauen, nicht mit brauner

Kutte bekleidet, sondern in Seide und Sammet, blumenumwundene Hirtenstäbe in der Hand. Und wenn sie eingestiegen sind, wenn das Boot wieder dem verzauberten Eiland sich nähert, da ist die Welt vergessen. Eine weiche, sinnliche Atmosphäre umfängt sie; die Rosen duften, die Tauben girren. Das Marmorbild Aphrodites blinkt aus grünem Gezweig hervor, und klopfenden Herzens sinken sie zu Füßen der Göttin nieder.

Dieses Werk ist das triumphierende Titelbild zur Kunst des 18. Jahrhunderts.

Als das 17. Jahrhundert begann, durchflutete der Geist einer aufgerüttelten, wilden Frömmigkeit die Welt. Man that Buße in Sack und Asche nach den humanistischen Verirrungen der Renaissance. Dann war es zum Kompromiß gekommen. Der Katholicismus der Gegenreformation, anfangs so finster drohend, trug in Flandern Sinnenfreude und Fleischeslust selbst in die Dinge des Jenseits hinein. Frankreich hatte den Pomp der Barockkunst aus der Kirche in den Palast verpflanzt. Statt den Heiligen hatte sie dem Sonnenkönig gedient. Doch schließlich endete das Jahrhundert, wie es begonnen hatte. Der Roi Soleil war selbst vor seiner Gottähnlichkeit erschrocken. Seine unglücklichen Kriege, seine Geldverlegenheiten, die Todesfälle in der königlichen Familie — alles stimmte ihn düster. Die lauten glänzenden Feste hörten auf. Die Mode, lustig zu sein, sei abgekommen, ist die ständige Klage, die durch die Briefe der Elisabeth Charlotte geht. Im Verein mit Frau von Maintenon giebt er Glaubensedikte, läßt Kirchen bauen und Messen lesen. Trappisten und graue Schwestern schlichen durch die Säle des einst so strahlenden Schlosses. Frankreich hatte zu Anfang des 18. Jahrhunderts mehr

Klöster als Italien. 90 000 betrug die Zahl der Mönche und Nonnen, 150 000 die der Geistlichen. Große Kanzelredner wenden alle Mittel ihrer glänzenden Beredsamkeit auf, Paris zur Buße zu rufen. Eine langweilige, von oben aufgedrungene Frömmigkeit, ein pfäffischer Geist lastete auf dem Lande.

Da starb der große König und die Gesellschaft atmete auf. Kein kopfhängerisches griesgrämiges Muckertum brauchte man mehr zu heucheln, brauchte nicht mehr hinter den Fächern zu gähnen. Denn der Regent selber, Philipp von Orleans, warf als erster die Maske ab. Alle Lebenslust, bisher in einem Käfig eingeschlossen, schäumte auf. Auch das Geld war vorhanden, um alle Wünsche zu befriedigen. Solange Ludwig XIV. lebte, waren die kühnen Handelsprojekte des Spekulanten Law nur Pläne geblieben. Der Herzog von Orleans war schnell gewonnen. Eine Reihe von Aktienunternehmungen und Gründungen brachten Summen in Fluß, die einen nie dagewesenen Luxus gestatteten. Man hatte gebetet, man wollte sich freuen, man hatte sich gelangweilt, man wollte lustig sein.

Die Bildnisse zeigen, daß plötzlich eine ganz neue Menschheit auf den Schauplatz trat. Keine stolzen Generale, keine würdevollen Erzbischöfe und audienzerteilenden Minister giebt es mehr. Es giebt nur noch Männer der Mode und der Eleganz. Alle gehen galant, sprechen galant, lächeln galant, kennen die schönsten Komplimente und ihre Wirkung auf das zarte Geschlecht. Nicht mehr gravitätisch, sondern weich und rosig sind die Züge. Nicht mehr imponierend, sondern fein und zierlich ist die Pose. Die Toilette, früher feierlich steif, kokettiert mit eleganter Nachlässigkeit und erhält eine Wen-

dung ins Weibliche. Sammet und Seide in allen Nuancen, Spitzen als Halsschmuck und als Manschetten, Stickereien in Gold, Silber und Seide, werden selbst von alten Herren getragen. Alle sind sie so elastisch schlank, so effeminiert und ewig jung, so anmutig und von Rosenduft umhaucht, als ob es gar keine Männer, sondern erwachsene Amoretten wären.

Noch auffälliger ist die Wandlung, die die Frauen durchmachten. Die vom Schlusse des 17. Jahrhunderts in ihrem starren Fischbeinkorsett haben eine olympische junonische Größe. Majestätisch und voll ist die Gestalt. Blendende Schultern und prächtige Arme tauchen aus dem Hermelinmantel auf. Aber auch unweiblich, unnahbar hoheitvoll sind sie: der Typus des Louis XIV. und des großen Kurfürsten ins Weibliche übersetzt. Streng geschlossen ist der Mund, energisch männlich die Stirn. Das Auge blickt fest, metallisch kalt unter harten Brauen hervor. Fett und ausdruckslos ist die Hand. Es sind Frauen wie die stolze Montespan, bei deren Anblick Hebbel ausrief, solch ein Weib dürfe nur ein König lieben. Jetzt giebt es keine Frauen mehr von majestätischer Schönheit. Schienen sie damals alle 40 Jahre alt, so sind sie jetzt entweder unter 20 oder über 60. Suchten sie damals durch Formenfülle zu imponieren, so sind sie jetzt ätherische Wesen, die nur Esprit und Pikanterie verklärt. Die Figuren, damals mächtig, werden fein und leicht. Die Gesichter, damals stolz, werden kindlich, sind nicht mehr geschminkt, sondern hell gepudert. Die Linien des Mundes verlieren ihren hochmütigen Ernst und kräuseln sich in leiser Schalkhaftigkeit und liebenswürdigem feinen Lächeln. Die Büste hat ihre Fülle verloren und zeichnet nur leicht unter seidenem

Mieder sich ab. Selbst die Schmucksachen sind andere. Die schweren Ringe und Ketten, die man früher trug, sind zarten Filigranarbeiten gewichen. Auf den Geschmack für das Imposante ist der für grazile Anmut, auf die unnahbare kalte Vornehmheit das Niedliche, pikant Verführerische, auf das Würdevolle das Kokette, auf den Triumph des rein Leiblichen die spirituelle Schönheit gefolgt.

Auch das Leben dieser Menschen steht in schroffem Gegensatz zu dem der Vergangenheit. Damals war der König der Mittelpunkt, um den alles sich drehte. Die Idee von der unbedingten Alleinherrschaft ging so weit, daß der eigene Bruder in Ludwigs Gegenwart stehend verharren mußte. Und dieses feierliche Hofceremoniell beherrschte die Welt. Entweder ging man, der Frau von Maintenon wegen, zur Kirche, oder man bewegte sich in würdevoller Steifheit, dem König huldigend, in den Prunksälen des Versailler Schlosses. Jetzt wird Ludwigs Wort „Der Staat bin ich" abgelöst durch das andere: „die Aristokratie ist die Menschheit". Als Palastrevolution beginnt, was am Ende des Jahrhunderts in offener Volksrevolution endet. Vorher um den Königsthron geschart, geht die Aristokratie nun ihre eigenen Wege.

Kirche und Schloß, das sind die beiden Orte, wohin sie nicht mehr geht. Die religiöse Begeisterung, die im 17. Jahrhundert noch einmal aufgeflammt war, ist tot. Wie um sich zu entschädigen für den Zwang, den die letzten frömmelnden Jahre Ludwigs XIV. gebracht, kokettiert man jetzt mit Atheismus. Schon 1710 schreibt Tyssot de Patot seinen Roman „Voyages et aventures de Jacques Massé", worin er von Christus wie von Mohammed oder Confucius spricht. Später wird Natoire, der Direktor

der französischen Akademie in Rom, „wegen übergroßer Frömmigkeit“ seines Postens enthoben. Auf das Jahrhundert der Religionskriege folgt das Jahrhundert, das jeden nach seiner Façon selig werden läßt, auf die Zeit der letzten Heiligen die der geistreichen Spötter, die weder an Himmel noch Hölle glauben.

Ci gît dans une paix profonde
Cette Dame de volupté
Qui pour plus grande sûreté
Fit son paradis de ce monde

lautet die Grabschrift der Marquise von Boufflers, und diese Worte könnten über den meisten Gräbern des 18. Jahrhunderts stehen. Hatte man früher nach dem himmlischen Paradies gestrebt, so genoß man jetzt das Leben in vollen Zügen und starb mit dem frohen Bewußtsein, es genossen zu haben. So wie George Sands Großmutter ihrer Enkelin erzählt: „Dein Großvater war schön, elegant, sorgfältig gekleidet, fein, parfümiert, munter, liebenswürdig, zärtlich und froh bis an den Tod. Damals hatte man keine häßlichen körperlichen Schmerzen. Lieber starb man auf einem Ball oder im Theater als in seinem Bett zwischen vier Wachskerzen und häßlichen schwarzen Männern. Man genoß das Leben, und wenn die Stunde, wo man es verlassen mußte, kam, suchte man nicht andern ihre Lebensfreude zu rauben. Das letzte Lebewohl meines Mannes bestand in der Aufforderung, ihn lange zu überleben und mir das Leben angenehm zu machen.“ Man hätte die Süßigkeit des Lebens nicht gekannt, wenn man nicht vor 1789 gelebt habe, schreibt Talleyrand.

Die königlichen Routs hatten nicht zu den Annehm-

lichkeiten des Lebens gehört. Darum flüchtet man jetzt aus dem erstickenden Hofleben in ein frohes Arkadien, aus den Prunksälen in die Natur hinaus. Herrschte damals das Repräsentierende, der Zwang einer steifen festgeregelten Etikette, so liebt man jetzt das Laisser aller, sehnt sich nach harmlosem Genuß. Schöner als ein prunkvoller Palast deucht ein strohgedecktes Bauernhaus, das man draußen auf dem Lande sich kauft. Schöner als die steifen Parkanlagen Lenôtres dünken die Wälder und Felder, wo die Kuhglocken läuten, die Meiereien mit ihrem Hühnerhof und dem Taubenschlag. Auf Wiesen, an Bächen und Waldlichtungen lagert man zwanglos sich hin. Bals champêtres, déjeuners sur l'herbe werden veranstaltet. Graziöse Gavotten tanzt man und neckische Menuetts. Nach dem nahen Dorf eilt man hinüber, wo die Landleute ihren Jahrmarkt feiern. Das festliche Hofkleid ist abgelegt, die Perücke verschwunden, und in zierlich ländlicher Tracht wird Bauer und Bäuerin, Schäfer und Schäferin gespielt. Ludwig XIV. hatte 1697 das italienische Theater schließen lassen, weil die Schauspieler sich Ausfälle auf Frau von Maintenon erlaubten. Der Herzog-Regent eröffnete 1716 wieder die italienische Komödie, und dieses Komödiespielen war seitdem ein wichtiger Teil im Vergnügungsprogramm der vornehmen Welt. Mit Bällen, Theatervorstellungen, musikalischen Abendgesellschaften und besonders mit Maskenfesten vergeht die Zeit. Nicht nur die Schauspieler der Comédie française, der Comédie italienne und der Oper wurden häufig ins Palais royal befohlen. Selbst die Seiltänzer galten als salonfähig. Die jungen Herren nehmen bei ihnen Unterricht. Die Damen studieren mit den Schauspielern die Stücke ein, die sie auf ihrer Privatbühne

aufführen. Es war so lustig, bot so viel Stoff zu niedlichen Intriguen und galanten Erlebnissen, den bunten Flitter des Pierrot und der Colombine zu tragen.

Denn wie die Etikette verachtete man skrupulöse Schamhaftigkeit, weil sie pedantisch erschien. Die Ehe gilt als ein Bild in Grau, dessen Monochromie erst durch rosige Töne zu erheitern sei. „Was ist," schreibt Frau von Pompadour nach der Lektüre von Rousseaus Heloise, „diese Julie für ein fades Geschöpf." Paris wurde damals das Zauberland, wo die Nabobs der ganzen Welt zusammenströmten, die Insel Cythere, die jeden aufnahm, der Geld, Geist und Lebenslust mitbrachte. Doch selbst die Sinnlichkeit erhielt jetzt eine neue Nuance. Im grand siècle, das nur das Mächtige, Pathetische kannte, war sie eine große Leidenschaft gewesen. Brutal und tierisch hatte Rubens sie gemalt. Jetzt waren die Nerven müde geworden. Nicht mehr starke Erregungen, nur das Diskrete, Delicate vertragen sie. So macht das 18. Jahrhundert, das nur das Kleine liebt, auch die Liebe zum Flirt. „Die großen Leidenschaften," schreibt Mercier, „sind heutzutage selten. Man schlägt sich nicht mehr für eine Frau, man sieht keinen verlassenen Liebhaber, der durch Gift seinem Leid zu entgehen sucht." Was man früher mit Aechzen und Stöhnen sagte, sagt man jetzt plaudernd, in leichter Causerie. Keine glühende Begehrlichkeit giebt es, keine brüske Kraft; nur kunstreiches Hofmachen, Schmeichelei und Huldigung, Werben und Schmachten. Pikantes Lächeln tritt an die Stelle des breiten Grinsen, galantes Schäferspiel an die Stelle brutaler Derbheit.

Neue Menschen brauchen eine neue Kunst. Die große Kulturwandlung, die sich zu Beginn des Jahrhunderts

vollzog, war also von einer ebenso tiefgehenden ästhetischen Revolution begleitet.

Vorher hatten der heroische Corneille und der klassisch strenge Racine die Litteratur beherrscht. Diesen pomphaft feierlichen Stilisten, die auf erhabenem Kothurn einhergingen, folgen jetzt die geistvollen Plauderer, die in prickelnd anmutigem Ton, ohne jemals plump zu werden, von Liebe, nur von Liebe reden. Dem nervösen Empfinden der Zeit entsprach nicht mehr die immer gleiche Wiederkehr eiserner Takte. Darum lösen die tyrannischen Rhythmen des Alexandriners sich auf. Die rauschenden Perioden Boileaus verpuffen in einem Feuerwerk von Esprit, Witz und Laune. Schalkhafte Grazie tritt im Briefstil an die Stelle des Schwülstigen. Auch die Amadis und Robinsons, all die Romane, die in China spielen, kennzeichnen den arkadischen Zug des Zeitalters. Das Natürliche, harmlos Freie, das man zu Hause vermißt, sucht man in der Ferne, auf einsamen Eilanden und im Reich des Confucius. Denn mit den Chinesen verband sich ein besonderes Interesse. Sie hatten den Thee gebracht, das neue Getränk, das für das 18. Jahrhundert so bezeichnend ist wie für das 19. das Bier. Zugleich galten sie als ein glückliches Naturvolk, das frei von höfischem Zwang an den Ufern des Stillen Oceans paradiesisch heiter dahin lebte.

Mit dieser Wandlung der Litteratur ging die der Kunst parallel. Die Architektur, die im 17. Jahrhundert die größten Kirchen und die größten Königsschlösser hatte entstehen lassen, schafft jetzt die feinsten Palais und Landhäuser. Der Adel, bisher an Versailles gefesselt, baut sich seine eigenen Quartiere. Das Faubourg Saint-Germain, die Villen um Paris entstehen. Und der Stil dieser Bauten

ist das Gegenteil desjenigen, der vorher herrschte. Da man im Leben alles Machtvolle, Heroische haßt, muß auch die Architektur alles Wuchtige meiden. Auf das Mächtige folgt das Zierliche, auf das Blendende das Behagliche. Die Gemächer werden kleiner, haben nicht mehr der Repräsentation, sondern der Bequemlichkeit, dem feinen Genuß des Lebens zu dienen. Statt in starren glänzenden Prachtsälen — die besonderen Feierlichkeiten vorbehalten werden — lebt, liebt und plaudert man in kleinen Salons und Boudoirs. Aus der Wandgliederung schwinden die letzten Reste tektonischen Aufbaus. Denn nichts Festes, nichts Massiges darf die Grazie stören. Nachdem man so lange den Druck des Königtums getragen und nun sich frei gemacht, nimmt man den tragenden Gliedern ihre bauliche Funktion und macht sie zu lustigen Personen, die heiter mühelos, nur noch aus Höflichkeit die Rolle von Karyatiden spielen. Nachdem man vorher gemessene Würde gezeigt, soll auch das Ornament jenen freien beweglichen Schwung bekommen, wie er im Leben herrscht, soll jene flüssigen Formen, jene bezaubernden Unarten haben, mit denen der Weltmann sich über die Regeln der Etikette hinwegsetzt. Blumen und Arabesken, Thyrsus und Hirtenstäbe, Gläser und Trauben, Faune und Nymphen verschlingen sich in heiter tändelndem Spiel. Sogar das Unsymmetrische des Rokoko hat seine psychologische Erklärung. Nachdem man so lange pedantisch abgezirkelt hatte leben müssen, hat man jetzt am Ungebundenen, Kapriciösen solche Freude, daß man das oberste aller früheren Schönheitsgesetze, die Symmetrie geflissentlich vermeidet, alles aufsucht, was der Regelmäßigkeit in übermütiger Laune spottet.

Waren die Möbel im 17. Jahrhundert monumental,

majestätisch pomphaft, als stammten sie alle aus den Sälen des Versailler Schlosses, so werden sie jetzt kokett und leicht, zierlich und klein, als seien sie alle für das Boudoir einer Frau bestimmt. Bequeme, schwellend gepolsterte Fauteuils, weiche mit Seidenkissen belegte Sofas treten an die Stelle der steifen, spitzen, geradlinigen Lehnstühle. Japanische Paravents und chinesische Pagoden, Sèvresvasen und kokette Uhren sind auf marmornen Kaminen, auf Tischen und Konsolen verstreut. Weiche süße Parfüms, Vanillenduft und Heliotrop mischen sich mit dem Odeur de femme.

Die Plastik, die im 17. Jahrhundert ins Kolossale gegangen war, wird zur Kleinkunst, die nicht mehr Kirchen und Parkanlagen mit monumentalen Gruppen bevölkert, sondern gleichfalls im Salon, im Boudoir sich einnistet. Nicht Stein, Marmor und Bronze, sondern Gold, Silber, Fayence und Porzellan ist ihr Material. Namentlich die Porzellanfiguren sind für die Kunst des 18. Jahrhunderts dasselbe, was die Terrakotten für die griechische waren. Das Relief, vorher wuchtig herausgearbeitet, kennt nur noch zarte, hingehauchte Linien.

Daraus ergiebt sich, welchen Charakter die Malerei annehmen mußte, um in dieses Ensemble zu passen. Denn wie die Kunst unter Ludwig XIV. will die des Rokoko als ein Ganzes betrachtet sein. Ja, es hat vielleicht nie einen Stil gegeben, in dem alles so einheitlich dem geistvollen Zusammenspiel diente.

Bezeichnend ist zunächst, daß die Produktion überhaupt sich verminderte. Eine so spirituelle Epoche wie das Rokoko bevorzugte auch von Künsten die am wenigsten materielle: die Musik. Sie, nicht die Malerei ist die herrschende Kunst

des Zeitalters. Ihr wird von den Malern in zahlreichen Allegorien gehuldigt. Weiter mußte das Format der Bilder sich ändern. Liebte das 17. Jahrhundert das Kolossale, so bevorzugt das 18. das Niedliche. Monumentale Aufgaben im großen, geschichtlichen Stil werden nicht mehr gestellt oder zunächst nur von Künstlern erledigt, die aus der Zeit Ludwigs XIV. herüberleben. Die Jüngeren, allen großen Maschinen feind, haben in Fächern, Pianinodekorationen und Paravents ihre zartesten Werke geschaffen. Selbst im Tafelbild tritt eine Verringerung des Maßstabes ein. Das Lebensgroße wird als plump empfunden. Nur das Feine, Kleine ist zulässig. Auch wird den Bildern, da man das Unsymmetrische liebt, gern ein apartes unregelmäßiges Format gegeben.

Mit der religiösen Malerei ist es zu Ende. All die frommen Märtyrer und verzückten Madonnen, die im 17. Jahrhundert gemalt wurden, konnten dieser Zeit nichts mehr sagen. Venedig, das alte starre Venedig ist die einzige Stadt, wo noch bedeutende religiöse Bilder entstehen. Sonst kommen nur Dekorationen vor, die dem freigeistigen Zuge des Zeitalters gemäß an die Nathansche Geschichte vom Ringe anknüpfen, also das Thema von der gleichen Wertung aller Religionen behandeln. Und e i n Bild aus der Bibel ist besonders beliebt: wie Sara ihrem Gatten Abraham die schöne Hagar zuführt. Der ganze Geist des Rokoko liegt in solch e i n e m Werk.

Nachdem man dazu gekommen, sich das Leben angenehm zu machen, wünscht man nur Bilder zu sehen, die a u ch dieses Evangelium frohen Sinnengenusses künden. Nachdem man vom Zwang der Etikette sich befreit, verlangt man von der Malerei, daß sie lebendig und geist-

reich sei, in eleganten Linien und zarten Farben das Leben widerspiegle, wie man es um sich sieht oder wie man es träumt. Das Thema der Werke ist also dasjenige, das Rubens einst in seinen Liebesgärten behandelte. Nur treten an die Stelle der vollblütig üppigen Weiber zarte Damen mit dünner Wespentaille, an die Stelle der plumpen derb zugreifenden Vlaamen schlanke Cavaliere mit galanten Manieren. Arkadisch gestimmt, wenn man aus chinesischen Tassen chinesischen Thee trinkt, liebt man ferner auch im Bild die Chinesen. Oder man träumt sich, schuldbewußt, in das selige Kindesalter zurück, liebt, der Stadt müde, ländliche Idyllen. Nicht den Bauer, der in harter Arbeit dem Boden seine Nahrung abtrotzt. Aber den Landmann, wie er im Romane lebt, der als glückliches Wesen in der freien Luft ein ätherisches Dasein führt.

Da nicht das Derbe, nur das Zarte, nicht das Leidenschaftliche, nur das Diskrete, nicht das Laute, nur das Leise salonfähig ist, werden auch koloristisch alle aufdringlichen Effekte vermieden. Die Zeit Ludwigs XIV. liebte knalligen Pomp. Leuchtendes Blau und Rot in Verbindung mit Gold waren die Lieblingsfarben des Königs, die das Kostüm der Menschen und den Geschmack der Maler bestimmten. Auch in der Dekoration der Zimmer herrschten Gold und pomphaftes Rot, braunes Holz und dunkle Gobelins vor. Das 18. Jahrhundert in seiner überfeinerten Zartheit fand, daß solche Farben dem Auge weh thun, und arbeitete nur in lichten, leichten, gebrochenen Tönen. Die lauten Fanfaren von früher wurden zur leisen Koloratur. Auf die schrillen Klänge der Blechinstrumente folgten die buhlenden, einschmeichelnden Töne der Flöte. An die Stelle des Knalligen trat das duftig Zarte. Namentlich der weiße

Ton des Porzellans gefiel und bestimmte die Farbe der Zimmerdekoration wie die Skala der Bilder. Da man so gern in der freien Natur sich bewegte, liebte man auch die Salons von hellem Tageslicht durchflutet. Hohe bis zum Boden reichende Fenster führen den Zimmern Licht zu. Die Wände werden weiß getüncht, die Gobelins, die seidenen Fenstervorhänge, Holz und Stoffe der Möbel in hellem, lichtem Ton gehalten. Spiegel, im ganzen Zimmer verstreut, haben gleichfalls den Zweck, die Lichtzufuhr zu vermehren. Selbst das früher beliebte Gold der Ornamente weicht vielfach dem Silber. Und in diese weißen, vom Tageslicht oder vom Kerzenglanz venetianischer Lüster durchflossenen Räume paßte nur der kühle Silberton heller Malereien. Zarte Harmonien von mattem Gelb, lichtem Blau, von Hellrosa, Helllila, Graublau, Graugelb und erloschenem Grün sind besonders beliebt. Auch alles Oeligen, Fetten, Schweren wird die Oelmalerei entkleidet. Und da ihr trotzdem ein gewisser speckiger Glanz anhaftet, werden neue Techniken, wie die Pastellmalerei, geschaffen. Nur sie löste die Aufgabe, den Dingen alle irdische Schwere zu nehmen. Nur sie konnte diese flüchtigen Blumennaturen wiedergeben mit den knisternden Seidenroben und dem leichten Puder im Haar. „Sieh meinen feinen Flügelstaub, ich flattere und fliege“ beginnt ein Rokokolied, das auch das Wesen der Malerei kennzeichnet. Die Bilder sind blaß wie der Teint der Menschen. Sie sind körperlos hingehaucht, wie die Menschen selbst aus schweren vollblütigen ätherische flatternde Wesen geworden. Auf die Zeit höchster Kraftentfaltung folgt die der höchsten Verfeinerung, auf das Jahrhundert der Leidenschaft und majestätischen Größe das der Grazie und Eleganz. Und kein Zufall ist,

daß gerade Frankreich in dieser Epoche die Führung hat. Die einzelnen Nationen setzen immer in dem Moment ihre Stimmen ein, wo Zeit- und Volksgeist sich berühren. Im 17. Jahrhundert war Spanien, das schwarze Spanien das führende Land. Jetzt, als der Gegenreformation ein neues Aufschäumen der Sinnlichkeit folgte, stellt sich Frankreich an die Spitze und bringt zur Ausführung, was seit Foucquets Madonna und seit den Novellen des Parisers Boccaccio die Bestimmung der Franzosen zu sein schien.

6. Watteau.

Die ersten Bilder muten noch mehr vlämisch als französisch an. Galante Feste, Hymnen auf die Liebe erwartet man, und Scenen aus dem Soldaten- und Lagerleben bilden den Inhalt der Werke.

Watteaus Jugend fiel in die Zeit des spanischen Erbfolgekrieges. Die Niederlande, seine Heimat, waren der Schauplatz eines bunten Kriegslebens. So begann er damit, ähnliche Scenen festzuhalten, wie sie die Holländer der Frans-Halszeit malten. Auf einem Bilde der Sammlung Rothschild ziehen bei schwerem Unwetter Rekruten über eine Ebene hin. In andern gruppiert er Soldaten und Marketenderinnen, Wagen und Zelte inmitten vlämischer Landschaften. Von solchen Darstellungen aus dem Kriegsleben geht er zu solchen aus dem Bauernleben über. Auf dem Bilde la vraie gaîté tanzt ein Paar vor dem Wirtshaus. Auf einem umgekehrten Kübel sitzt ein Mann, die Violine spielend. Auf einem andern Werk zecht eine Gruppe Bauern vor der Kneipe, und andere ziehen trunken nach Hause. Alles sind echt vlämische Gestalten. Ein neuer Teniers scheint zu kommen. Nur die Frauen gehören

einer anderen Rasse an. Mit ihren weißen Häubchen und sauberen Schürzen, ihren eleganten Bewegungen und zierlichen Köpfchen haben sie etwas Schmuckes, Graziles, das nicht zu der bäurischen Art des Teniers stimmt.

Trotzdem ahnt man nicht, daß dieser Bauernmaler der Meister der Grazie werden sollte. Erst als er nach Paris zurückgekehrt war, ändern sich die Themen. An die Stelle des Magots tritt die elegante französische Gesellschaft. Verschiedene Bilder lassen verfolgen, wie allmählich sich die Wandlung vollzog. Eine Komposition, die nur im Stich erhalten ist, zeigt eine Gondelfahrt auf stillem Kanal. Die vierschrötigen vlämischen Gestalten sind graziös und vornehm geworden. Nur der Hintergrund mit seinen Kanälen und Schlössern ist noch im Sinne der Städteprospekte des Jan van der Heyden gehalten. Dasselbe gilt von dem Bild, das „der Spaziergang auf den Wällen" genannt wird: vornehme Damen und plaudernde junge Herren, aber im Hintergrund massige Türme und Citadellen von ganz niederländischem Charakter. Es folgt das Bild der „Hirten" im Neuen Palais in Potsdam: vorn ein junges Paar, dem ein alter Hirte zum Tanz aufspielt; rings Mädchen, die dem Tanze zuschauen, und ein Herr, der eine Dame schaukelt. Weiter die Darstellungen, die unter dem Namen la danse champêtre, das verfängliche Anerbieten, der Zeitvertreib, le faux pas, l'amour paisible, la mariée de village, assemblée galante und leçon d'amour bekannt sind — im Original fast sämtlich im Berliner Schloß befindlich, wohin sie durch Friedrich den Großen kamen. Und wenn diese Werke trotz des Rokokokostüms noch vlämische Schwere haben, so sind im nächsten, das er 1717 der Akademie als Receptionsbild einreichte, alle Bande

gelöst, die ihn mit der Heimat verknüpften. Es ist die „Einschiffung nach der Insel Cythere“, jenes Bild des Louvre, in dem der Traum einer ganzen Generation Gestalt gewonnen. Watteau behandelte das Thema ein zweites Mal in dem Werke des Berliner Schlosses, das noch jubelnder als das Louvrebild ist. Aus dem Boot, das die Pilger nach dem verzauberten Eiland bringt, ist eine Fregatte mit wehenden rosaroten Segeln geworden. Amoretten klettern zum Mast hinan, schießen ihre Pfeile auf die Menschen, fesseln die Schönen mit Rosenketten. Und nun folgen in den wenigen Jahren, die er noch zu leben hatte, all jene Werke, die das gleiche Thema — Lebenslust und Liebe — in immer neuen Varianten behandeln: Boccaccios Decamerone in Rokokotracht.

Junge Männer in Sammet und Seide, eine Guitarre an breitem mattrotem Bande um die Schulter gelegt, streifen ziellos umher und machen schönen Frauen den Hof, bald im Walde, bald auf der Wiese oder im Dorf, nie aber in der Stadt, oder in der Nähe eines Schlosses. Keinen Hunger kennen sie, keine Arbeit, keine Sorgen. Feen haben ihnen alles, was sie brauchen, gegeben: ihre Atlasschuhe, ihre Notenbücher, ihre Hirtenstäbe und Mandolinen. Und die Frauen sind Kinder derselben elysischen verzauberten Welt. Aus blauen Augen, deren Frieden keine Leidenschaft stört, blicken sie ihre Verehrer an. Spitzenfächer haben sie und mattrote, violette oder gelbe Seidenkleider. Schlanke Arme mit langen weißen Fingern und rosigen Nägeln tauchen aus feinen Spitzen hervor. Nichts geschieht auf den Bildern. Man singt und spielt nur, man spricht und lacht. Anmutige Umarmungen, zärtliche Blicke, galante Worte werden ge-

wechselt. Da bietet ein Herr der Dame die Hand, um sie ein paar Marmorstufen hinaufzuführen. Dort wird Gavotte getanzt, Blindekuh gespielt, oder junge Mädchen fangen weiße Rosen in ihrer Schürze auf. Dort entfernt sich ein Herr mit seiner Dame und lagert sich mit ihr auf dem Grase, am Abhang eines kleinen Sees, hinter einem Baum oder niedrigem Buschwerk. Bald schelmisch lächelnd, bald schmollend oder leicht gekränkt, halb versagend, halb gewährend nehmen die Damen die Huldigungen ihrer Kavaliere entgegen. Ihr Auge glänzt, zitternd atmen sie die Atmosphäre der Liebe, womit der Mann sie umgiebt. Und wenn es dunkler wird, löst sich allmählich der Schwarm. Plaudernd verschwinden die Pärchen. Der Gesang, der Klang der Guitarre verstummt. Nur noch süße stammelnde Worte hört man flüstern.

Zuweilen wird statt des seidenen Schäfergewandes auch Theaterkostüm getragen. Doch ist Watteau deshalb nicht der Maler der Gaukler und wandernden Komödianten gewesen. Wohl scheinen einige der Bilder, wie der Pierrot des Louvre, Porträts von Schauspielern zu sein. In andern wie der „Liebe auf dem italienischen“ und der „Liebe auf dem französischen Theater“ sind Scenen aus Komödien festgehalten. Doch die meisten dieser Theaterbilder sind auch nur galante Feste. Die vornehmen Herren und Damen haben das Kostüm der italienischen Schauspieler angezogen, benutzen Pierrots weißes Leinen, Harlekins bunte Seide und Scaramouches flotten Mantel, um Abwechslung in ihr Schäferspiel zu bringen. Wenn es Abend geworden, durchschwärmt ein bunter Maskenzug den Park. Pechfackeln werfen ihr Licht auf grotesk vermummte Gestalten,

die dem Reiche Lucifers entstiegen scheinen und doch nur Schwärmer sind, die ihr Liebchen suchen.

Und für diese Menschen schafft Watteau auch die Natur, in die sie gehören. So wenig seine Landschaften mit den Parkanlagen Lenôtres gemein haben, so wenig gleichen sie denen der Wirklichkeit. Keine Wolken giebt es, kein wildes Gestrüpp, keine schroffen Felsen. Mächtige Bäume breiten ihre Wipfel wie schützend über die Paare. Weicher Rasen ladet zum Ausruhen. Rosen, Maßliebchen, Tausendschönchen blühen mitten im Wald, damit die Herren sie pflücken und Sträuße winden können. Holunder und Jasmin duftet von den Hecken. In der Luft tanzen die Schmetterlinge ein lautloses Menuett. Quellen und kleine Cascaden rauschen in der Nähe, wie um das Geflüster der Liebe zu übertönen. Da ist eine Schaukel angebracht. Dort blinken nackte Marmorbilder — Amoretten, eine Antiope, eine Venus, ein ziegenfüßiger Satyr, der eine schlanke Nymphe umfaßt, Apollo, der die Daphne verfolgt — aus grünem Gezweig hervor, die Menschen zu ähnlichen Neckereien lockend. Nicht Pan, sondern Amor führt in dieser Welt das Scepter. Der Schauplatz aller Bilder ist die Insel Cythere, wo die Rosen immer duften und die Nachtigallen flöten, wo es in den Bäumen säuselt und flüstert von Glück und Liebe.

Auch die Farben sind andere wie auf unserer Erde. Watteau hat lange gebraucht, um als Kolorist den Ausdruck seines Fühlens zu finden. Seine ersten Bilder zeigen den Zusammenhang mit den alten Meistern. Er hat die helle Leuchtkraft des Rubens oder die warme Glut des Tizian. Doch seitdem er die „Einschiffung nach Cythere“ geschaffen, ist auch seine Farbenanschauung selbständig. Hört man

bei Rubens Blechinstrumente, bei Tizian die vollen Fugen der Orgel, so lauscht man hier verklingendem Flötenspiel oder dem zarten, zitternden Silberklang der Geige. Die matte, krankhaft verfeinerte Farbe entspricht der ätherischen Anmut der Figuren. Ruhig, in mildem Glanz gebadet, liegt die Erde. Zitternd wiegen sich die grünlichen Wipfel der Bäume in der weichen Luft. Der Sonnenuntergang, wenn alles im Silberduft der Dämmerung verschwimmt, ist besonders die Stunde Watteaus. An der Schwelle des 18. Jahrhunderts hat er das Exquisiteste geschaffen, was das Jahrhundert überhaupt hervorbrachte, hat der Kunst die Bahnen gewiesen, in denen sie fünfzig Jahre sich bewegte.

Wie kam es, daß gerade Watteau der erste Schilderer der Pariser Eleganz wurde? Es scheint ein unerklärlicher Widerspruch zwischen seiner Kunst und seinem Leben zu bestehen. Denn weder war er Franzose, noch war er ein vornehmer Mann. Sein Geburtsort Valenciennes, obwohl seit dem Nymphenburger Frieden zu Frankreich gehörig, war doch eine vlämische Stadt. Sein Vater war Dachdeckermeister. Er selbst sollte Zimmermann werden und erreichte nur mit Mühe, daß er die Werkstatt eines Dorfmalers besuchen durfte. Da faßt er einen großen Entschluß. In Paris, dem Mittelpunkt alles Geschmacks und alles Schönen, will er sein Glück versuchen. Allein, ohne Verbindungen, ein schüchterner, schweigsamer junger Mensch steht er auf dem Pflaster der großen Stadt, den Kopf voll Pläne, aber die Tasche leer. Bei einem Händler am Pont Notre Dame tritt er ein, malt für 3 Francs wöchentlich Kopien nach niederländischen Bildern. Dann wird er von dem Theatermaler Gillot, später von Claude Audran,

dem Konservator des Luxembourg bei dekorativen Arbeiten beschäftigt.

Wie wurde dieser vlämische Dachdeckersohn, der nur die Misère des Daseins kannte, der Maler der Grazien? Vielleicht ist die Erklärung gerade darin, daß Watteau Ausländer war, zu suchen. Alle Pariser Maler gingen an dieser Welt von Schönheit, die sie täglich um sich sahen, achtlos vorüber. Watteau entdeckte sie, da für ihn die Pariserin etwas Fremdartiges, Wunderbares war, das er mit den entzückten Augen des Bauernjungen, der in die Großstadt kommt, betrachtete. Nur Krämer, Gaukler, Vogelhändler und Rattenfänger, Kirmeßgelage und plumpe Bauerntänze hatte er in der Heimat gesehen. In Paris, als Gehilfe Audrans, lebte er im Mittelpunkt der eleganten Welt. Noch heute im Luxembourggarten, zur Abendzeit wird der Geist des 18. Jahrhunderts wach. Die alten hohen Bäume verschlingen ihre Aeste wie um Märchenhaine zu bilden. Durch die langen Alleen wandeln verliebte Pärchen. Auf Marmorbänken zu Füßen alter Statuen flüstern andere. Studenten und Grisetten sind es heute. Damals waren es junge Kavaliere und zarte Komtessen. Denn der Luxembourggarten war das Stelldichein der vornehmen Gesellschaft, hatte für das 18. Jahrhundert die Bedeutung wie für das 19. das Bois de Boulogne. Oft mag der arme Dachdeckersohn aus Valenciennes aus den hohen Fenstern des Schlosses scheu herniedergeblickt haben auf das elegante Treiben. Was er hier noch nicht gesehen, lernt er später bei Crozat, dem reichen Finanzmann kennen: den ganzen Luxus, die umschwärmtesten Frauen von Paris. Und da er Fremder war, malt er als erster, was die Pariser Maler noch nicht für kunstfähig hielten. Eine

Erscheinung, die sich oft wiederholt: Jan van Eyck wurde der Vater der Landschaftsmalerei, weil er aus der Heimat nach Portugal kam; Gentile Bellini der Maler Venedigs, weil er vorher in Konstantinopel gewesen; Theodocopuli der erste Maler der Spanierin, weil er nicht aus Spanien, sondern aus Griechenland stammte.

Dazu kommt ein zweites.

Watteau war ein häßlicher, verbitterter Mensch. Ein unheilbares Leiden, das er in sich trug, hatte ihn menschenscheu und ungesellig gemacht. Traurig und furchtsam, mißtrauisch und ungeschickt im Verkehr nennen ihn seine Biographen, und die Porträts ergänzen die Beschreibung. Leer und ausdruckslos wie die eines Sperbers sind die Augen, rot und knochig die Hände. Schlaff ist der Mund. Ein Porträt, auf dem er ohne Perücke sich darstellte, sieht aus, als hätte er selbst seine Häßlichkeit und Krankheit verhöhnen wollen. Denn das Haar ist struppig und ungeordnet; die Kleider schlottern um die niedrigen Schultern und die schmale Brust. Von Reichtum, Schönheit, Koketterie und Eleganz ist er umgeben. Ihm selbst, dem Schwindsüchtigen, wird nichts von allem zu teil.

Auch er möchte lieben. Das zeigen die mythologischen Bilder, die er im Beginn seiner Laufbahn malte. Da träumt er von rosigen Körpern, gedenkt mit Neid des Paris, den die drei Göttinnen zum Schiedsrichter wählten; erinnert sich des Jupiter, der als bocksfüßiger Satyr die schöne Antiope gewinnen, des Vertumnus, der als häßliche alte Frau die schöne Pomona bethören konnte. Nur ihm dem Kranken, ist die Liebe versagt. Ein Bild des entwaffneten Amor beschließt die Reihe seiner mythologischen Werke.

Je mehr seine Krankheit zunimmt, desto menschenscheuer, desto ruheloser wird er. Er verschließt seine Thür, trennt sich von Crozat, weil ihm die Einsamkeit lieber. Bei einem Landsmann, dem Maler Vleughels nistet er sich ein, wo niemand ihn sucht. Dann verläßt er auch diesen, weil der Gedanke andern lästig zu sein ihn peinigt, fährt planlos nach London, nur um unbemerkt auf fremdem Boden zu sein. Zurückgekehrt, malt er noch das Ladenschild für seinen Freund, den Kunsthändler Gersaint, jenes ätherische Bild, das nur ein Schwindsüchtiger schaffen konnte: stofflos, wie hingehaucht die graurosigen Farben; die überschlanken Figürchen alles Fleischlichen entkleidet, ein Hauch, ein Nichts. Dann zieht er nach Nogent-sur-Marne sich zurück und beginnt noch ein Altarbild, das er der Kirche stiften will: eine Kreuzigung Christi, „mit einem Ausdruck des Leidens, den nur ein Todkranker geben konnte". Am 18. Juli 1721 stirbt er, 36 Jahre alt.

Kennt man diese Biographie, so erscheinen die galanten Feste Watteaus in anderem Licht. Watteau wurde der Maler der fêtes galantes, weil er gar nicht Wirkliches, nur Fata Morgana-Gebilde, seine eigenen Träume von Schönheit und Liebe malte. Wenn jene andern Arm in Arm hinaussegelten nach den Gefilden der Seligen, blieb er, der kranke häßliche Mann allein auf der grauen Erde zurück und starrte hinaus nach den glücklichen Gestaden, von denen für ihn kein Schiff heranfuhr. Sein ganzes Schaffen war ein großes Sehnen, das Sehnen eines Kranken nach Frohsinn, das Sehnen eines Einsamen nach Liebe. In seiner Jugend, als er die andern kämpfen sieht, träumt er vom Soldaten- und Lagerleben, von Kriegsruhm und dem Schmettern der Trompeten — so wie Memling

im Hospital von Brügge sich als Landsknecht malte, der auf weißem Schimmel durch die Landschaft sprengt. Später schwärmt der Schwache für die Kraft des Rubens. Er, der Häßliche, träumt von Schönheit. Während er sterbensmatt in seinem Krankenzimmer sitzt, tragen ihn die Fittige des Traumes in ein fernes Utopien, in ein Land des Glückes und der Liebe. Während er einsam ist, denkt er an Frauen, deren Gewand zu berühren eine Seligkeit ist. So erklärt sich die zitternde Wehmut, der melancholische Hauch, der diese Darstellungen frohen Lebensgenusses durchklingt. So erklärt sich, daß seine Gestalten, in der Wirklichkeit wurzelnd, doch einem fernen Elysium zu entstammen scheinen. Obwohl sie die Gewänder des 18. Jahrhunderts tragen, sind seine Frauen nicht diejenigen, von denen die Schriftsteller erzählen. Sie sind so unschuldig, so backfischhaft verschämt, als hätten sie nie früher einen Mann gesehen. Watteau besingt sie wie ein Gymnasiast, dem die Liebe ein heiliges Mysterium ist. Des Lebens Prosa ist vom Zauber des Märchens umwoben. Vielleicht hat sich sogar das Leben erst nach der Kunst geformt: das Zeitalter entdeckte seine Grazie erst, nachdem der Schwärmer Watteau sie gezeigt hatte.

7. Watteaus Nachfolger.

Zunächst macht sich eine seltsame Rollenvertauschung bemerkbar. Watteau, der Niederländer, mutet als Pariser, Chardin, der Pariser, wie ein Niederländer an. Beide kamen zu ihren Stoffen, weil sie die Welt mit dem Auge des Romantikers betrachteten. Watteau, der aus dem Lande der dicken vlämischen Matronen kam, schwärmte für den Chik, die ätherische Grazie der Pariserin. Chardin

träumte aus dem majestätischen Pomp des Louis XIV. Stils sich in die trauliche kleine Welt der Holländer hinüber. So wurde der Niederländer der Maler der Fêtes galantes. Der Pariser verherrlichte die „Amusements de la vie privée“.

Bisher waren in Frankreich Stillleben nur gemalt worden, wenn es möglich war, sie allegorisch mit den Gestalten der Flora oder Pomona zu verbinden. Chardin als erster ging zu selbständigen Stillleben über: Nachfolger der Holländer und doch in der Farbenanschauung ganz Meister des Rokoko. Denn während die Holländer in warmem Rembrandtschem Helldunkel arbeiteten, liebt Chardin kalte Harmonien von blau, weiß und gelb, die in der holländischen Malerei selten, fast nur bei Terborg vorkommen. Das Porzellan, der Lieblingsstoff des Rokoko, ist für seine Scala maßgebend. In kalten Farbenwerten müssen daher die Dinge gehalten sein, die er neben dem weißen Porzellangeschirr anhäuft. Eine blaue Weintraube liegt neben einer gelben Citrone. Eine weiße Porzellankanne mit blauem Rand steht neben einer Thonpfeife und einem kupfernen Kessel. Oder er malt einen Tisch mit weißer Decke, darauf ein silbernes Besteck, eine Wasserkaraffe, Austern und Gläser; malt die Schale der Birne und den blauen Reif der Melone. Auch Bücher, Vasen und Marmorbüsten, blauweiße Teppiche, Globen und Atlanten — immer nur kühle oder mürbe, nie saftige Dinge — ordnet er zu tonigen Harmonien an.

Chardin hauste in einem alten Atelier dicht unter dem Dach, einem stillen, dunkeln Raum, der gewöhnlich voll von Gemüse war, das er zu seinen Stillleben brauchte. Es hatte etwas Malerisches, dieses staubige Gemäuer, wo

sich das Dunkelgrün des Gemüses so tonig von den grauen Wänden abhob und die blauweißen Teller so hübsche Farbenflecke auf dem hellen Tischtuch bildeten. In diesem friedlichen, harmonisch abgetönten Raum spielen auch die kleinen Scenen aus dem Kinderleben, an die man hauptsächlich denkt, wenn Chardins Name genannt wird. Die Uhr tickt, in dem traulichen Kachelofen brodelt das Wasser. Keine bedeutungsvollen Momente kennt er, er malt auch hier nur Stillleben: die Poesie der Gewohnheit. Und sein Porträt zeigt, daß Kunst und Persönlichkeit bei ihm sich deckte. Wie ein guter Großpapa, fast wie eine alte Dame sieht er aus. Keine Toilette hat er gemacht, sondern sich gemalt, wie er zu Haus in seinem Atelier sich bewegt. Eine weiße Nachtmütze auf dem Kopf, ein dickes Tuch um den Hals, eine Hornbrille auf der Nase und darüber ein grünes Augenschild, blickt er still und ruhig uns an. Ebenso still und ruhig ist seine Kunst. In einer Zeit, die wenig von Unschuld wußte, verherrlicht er die Unschuld des Kinderlebens, hat, indem er die kleine Welt bei ihren Freuden, Spielen und Sorgen belauschte, der Kunst ein neues Gebiet erschlossen. Und wie zart hat er das Seelenleben des Kindes gemalt: diese kleinen Hände, die zum Gebete sich falten, diese Lippen, die die Mutter küssen, diese träumenden, weit geöffneten jungen Augen. Oder er zeigt die Wäscherin, die Köchin, die Arbeit der Hausfrau. Nie giebt es Anekdoten. Sein Studienfeld ist das mattbleiche Licht, das in halbdunkeln Küchen webt, das Reich der Sonnenstrahlen, die auf weißen Tischtüchern, auf grauen Wänden spielen. Und gerade, weil er keinen erzählenden Inhalt kennt, üben seine Bilder eine so vornehme Wirkung. Die Kunst verbirgt sich hinter unsäglicher Einfachheit, die

um so mehr fesselt, je seltener sie zu allen Zeiten gewesen.

Daß von den Vielen, die nach Watteaus Vorgang der Schilderung des vornehmen Lebens sich widmeten, an Feinheit keiner ihm gleichkommt, hat mehr psychische als technische Gründe. Watteau, der kranke, schwindsüchtige Mann, dem nie das Glück der Liebe beschieden war, sah die Welt mit dem Auge des Träumers. Ein weicher Zephyr trug ihn nach den elysischen Gefilden, wo nichts Erdenschwere hatte, alles in poetischen Duft zerfloß. Sein Realismus ist nur scheinbar. Er besteht in den Aeußerlichkeiten der Tracht. In Wirklichkeit giebt es keine Kavaliere von solcher Grazie, keine Damen von so himmlischem Reiz. Nur den Blütenduft, die Essenz der Dinge strahlen seine Bilder aus. Die Prosa des Lebens ist in idealisierender Poesie umschrieben.

Die Folgenden, mit beiden Füßen im Leben stehend, malen keine Träume, sondern Wirkliches, keine Elegien, sondern die Chronik ihrer Zeit. Daher fehlt ihren Werken der poetisch verklärende Hauch, der die Watteaus umwebt. Sie wirken, mit ihm verglichen, derber, nüchterner, trockener. Aber sie erscheinen anmutig, frei und leicht, wenn man nicht durch den Gedanken an Watteau die Freude sich trübt. Auch bei ihnen giebt es keine Langweile und akademische Kälte. Sie folgen der lustigsten, exquisitesten Mode, die es jemals gab, und sie folgen ihr mit großem Geschmack. Instinktiv und ohne Mühe haben sie für die leichten sprühenden Dinge, die sie sagen wollen, auch den leichten prickelnden Stil gefunden.

Lancret, der mit Watteau zusammen bei Gillot arbeitete, ist ein feiner delikater Meister, zwar ein Reflex

von Watteau, aber ein Reflex, der das fremde Licht in eigenartiger Abtönung spiegelt. Galante Feste, die im Freien spielen, malt er besonders gern und fügt den Titel der „Vier Jahreszeiten“ bei. Im Frühling pflücken junge Damen, die die Sonne ins Freie gelockt, im Walde Blumen, während der Leierkastenmann seine Drehorgel spielt. Im Sommer haben sie das Gewand der Schnitterinnen angezogen und feiern das Erntefest. Im Herbst lagern sie mit zärtlichen Kavalieren unter schattigen Bäumen. Im Winter lassen sie sich, in koketten Pelz vermummt, auf dem Eise den Hof machen. Oder ein türkisches Fest wird gefeiert. Ein Ausflug nach dem Nachbardorf wird gemacht, wo gerade Jahrmarkt ist und die Gaukler tanzen.

Pater als erster hat den Schauplatz seiner Bilder in den Salon verlegt. Nachdem die neuen Hôtels des Faubourg Saint Germain erbaut waren und Oppenort für das Kunstgewerbe den neuen Stil geschaffen, konnte Pater als erster die Symphonie des Salons dichten. Hübsche Kostüme, geistreiche Figürchen inmitten reizvoller Rokokozimmer — das ist der Inhalt seiner Werke. Junge Damen, von schwellenden Kissen umstopft, wälzen sich auf seidenen Fauteuils. Niedliche Kammerkätzchen sind um die Herrin beschäftigt. Der Abbé erscheint, um nach dem Befinden zu fragen. Die Modistin legt die neuesten Roben vor. Lakaien mit silbernem Tablett servieren den Thee. Ein junges Paar, vor dem hellerleuchteten Kaminsims auf dem Sofa sitzend, betrachtet Kupferstiche, so eng aneinander geschmiegt, daß das seidene Pantalon des Herrn sich in der Seidenrobe der Dame verliert. Eine Welt exquisiter Dinge — japanische Elfenbeinarbeiten, Bronzen und orientalische Stoffe — ist

rings um die Figürchen gebreitet. Aus Pfeilerspiegeln und Lyoner Kissen, himmelblauseidenen Betten mit weißen Tüllgardinen, aus zartblauen Jupons, grauseidenen Strümpfen und rosigen Seidenkleidern, aus koketten, mit Schwanendaunen besetzten Peignoirs, aus Straußenfedern und Brabanter Spitzen stellt er seine Farbenbouquets zusammen.

Le Prince, Fauray, Ollivier, Hilaire, die beiden Schweden Lavreince und Roslin sind weitere Interpreten mondäner Eleganz. Doch um das Leben des Rokoko in seiner ganzen Vornehmheit kennen zu lernen, muß man neben den Bildern auch die Radierungen beachten. Die Vorliebe für das Leichte, Flüchtige, Geistreiche kam gerade diesem Kunstzweig zu statten. Noch unter Ludwig XIV. hatte auch der Kupferstich den ausschließlichen Zweck gehabt, dem König zu dienen. Die ruhmrednerischen Bilder des Versailler Schlosses, die Porträts der königlichen Familie und Berichte über die Hoffestlichkeiten wurden in Stichen verbreitet. Jetzt verliert er diesen repräsentierenden höfischen Zug und wird Galanterieartikel wie alle Erzeugnisse des Rokoko. Niedliche Bücher in feinem Maroquinband müssen auf dem Tische liegen, Bücher, die nicht zum Lesen bestimmt sind, sondern in müßigen Stunden betrachtet werden. Es erscheinen also zierliche Duodezausgaben der Klassiker. Molières Komödien und Ovids Metamorphosen, Boccaccios Novellen und La Fontaines Fabeln werden mit pikanten Stichen herausgegeben. Hubert Gravelot, Nicolas Cochin und Charles Eisen lieferten den bildlichen Schmuck, streuten verschwenderisch nach allen Seiten Grazie aus, haben selbst die Klassiker mit galantem Zauber umkleidet.

Doch noch lieber als Götter und Nymphen sah man sich selber im Spiegel der Kunst. Zu keiner Zeit hatte der Spiegel eine solche Bedeutung wie im Rokoko. Darum soll auch die Kunst nur ein Spiegelbild des Lebens sein. Ball und Promenade, Theater und Salon, alles hielten die Radierer in Blättern fest, die das ganze Froufrou des Jahrhunderts atmen. In den älteren lebt noch die unschuldige Paradieses-Stimmung Watteaus. Das Arkadische, Bukolische ist das Ideal des Salons. Junge Frauen träumen, blättern mechanisch im Musikheft, lauschen zerstreut den Worten des Kavaliers. Aus den späteren — etwa Saint-Aubins „Bal paré“ klingt das jubelnde Evoë der Freude. Im Kerzenglanz venetianischer Kronleuchter strahlen die Räume. Rosige Amoretten lachen von den lichten Wänden hernieder. Seidene Schleppen rauschen, seidene Schuhe hüpfen, Fächer kokettieren. Diademe und Colliers leuchten und funkeln. Schlanke Kavaliere und junge Mädchen tanzen neckisch-feierlich die Gavotte; Malthеser und Abbés machen den Frauen den Hof. Die Spiegel werfen das ganze glitzernde Bild zurück.

Vor den Bildnissen des 18. Jahrhunderts bleibt man in den Galerien mit besonderer Freude stehen. Selbst kleine Medaillons, Arbeiten unbekannter Maler haben eine diskrete Feinheit, die mit dem Emporkommen der plebejischen Kunst aus der Welt verschwand. Gewiß, das Rokoko ist auch hier einseitig. Knorrige männliche Charaktere giebt es nicht. Denn das Leben brachte sie nicht hervor. Das 18. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Frau. Sie ist die Achse, um die die Welt sich dreht: die vornehmste Beschützerin der Kunst und ihr vornehmster Gegenstand.

Es defiliert vor uns eine ganze Schar junger Frauen mit rosigem Teint und sanften Augen, in weiten blumengeschmückten Seidenkleidern oder in pikanter halb mythologischer Allüre. Es defilieren junge Mädchen, die die Unschuld selbst sind, und andere, die an Demivierges streifen. Eine Zeit, die alles dem Kultus ihrer selbst weihte, brachte so viele Schönheiten hervor, daß es uns Nachgeborenen scheint, häßliche Frauen habe es im 18. Jahrhundert überhaupt nicht gegeben.

Jean Marc Nattier war der erste, der den Stil Rigauds verließ, statt des Würdevollen das Zierliche, statt des Stolzen das Liebenswürdige malte. In den Charakter seiner Modelle drang er wohl wenig ein — das Taucherkunststück hätte sich nicht gelohnt —, aber etwas ungezwungen Vornehmes hat er allen gegeben. Besonders fühlt er sich wohl, wenn es seidene Kleider zu malen gilt, von kosenden hellblauen, hellgrauen, hellgrünen und rosaroten Tönen. Auch für hübsche Coiffuren hat er feinen Sinn, für jene einfachen gewellten Frisuren, die auf die majestätischen Arrangements der Louis XIV. Zeit folgten. Im Anbringen von Schönheitspflästerchen, von Perlen und decenten Diademen war er Meister. Oft malte er die Damen auch in duftiger durchsichtiger Robe, aus der ein Bein, ein Stück Busen hervorlugt und schrieb „Diana" oder „Musidora" darunter.

Louis Tocqué, sein Schwiegersohn, trug nach dem barbarischen Rußland etwas vom Glanze des Rokoko. Robert Tournières brachte die Mode der Medaillons, der feinen Miniaturbildnisse auf. Doch noch folgenreicher wurde die Anregung, die eine venetianische Künstlerin gab. Unter den Bildnissen Watteaus begegnet

das einer Dame auf einem Hintergrund von Rosen. Es ist Rosalba Carriera, deren schönen Namen und rosige Kunst er durch die Rosensymbolik andeutete.

Rosalba Carriera hat in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts einen wichtigen Platz: sie erfand die Pastellmalerei. Oelbilder wirkten zu schwer und materiell, zu dunkel und feierlich in den hellen Räumen des Rokoko. Das Fette, Saftige paßte nicht zu der duftigen Puderstimmung. Man brauchte eine Technik, die ebenso „spirituell" war, wie die Menschen: nur mit Blütenstaub arbeitete, das Mimosenhafte des Schmetterlingsflügels wahrte. Darum griff Rosalba zum Pastellstift. Nicht in lebensgroßem Format sind ihre Bildnisse gehalten. Sie wahren den Charakter des koketten Bijous. Nicht in würdigen Posen malt sie ihre Damen. Sie sucht den nervenerregenden Reiz zu haschen, der in dem Zucken eines Mundwinkels, dem spöttischen Blick eines Auges, in einer niedlichen Geste, einer raschen Bewegung liegt. Hellseidene Roben knistern, feine Spitzen wogen, der Duft von Theerosen und Veilchen strömt aus dem gepuderten Haar.

Von Franzosen ging Maurice Latour auf dem Wege Rosalbas weiter. Alle Typen der Rokokogesellschaft, schöngeistige Abbés und galante Minister, Theaterprinzessinnen und wirkliche, Kammerherren, Prinzen und geschmeidige Marquis ziehen in seinen Pastellen vorüber. In seinem Selbstporträt ähnelt er Voltaire. Ein leicht mokantes Lächeln spielt um seinen Mund, und dieser scharfe epigrammatische Zug unterscheidet auch seine Pastelle von den weich anmutigen Rosalbas. In flotten, witzigen Strichen, keck und sarkastisch schreibt er einen Charakter hin. Die Damen von der Oper,

jene Tänzerinnen, die unter den zärtlich vagen Namen Mlle. Rosalie, Mlle. Silanie fortleben, gaben Perronneau den Vorzug, in dessen Bildern sie eine graziösere Uebersetzung ihrer Schönheit fanden. Der berühmteste von allen war der Schweizer Liotard, der wie ein Triumphator die Welt von Neapel bis London, von Paris bis Konstantinopel durchzog.

8. Boucher.

Das Rokoko war die erste Zeit, die das Froufrou der Toilette zur Steigerung des sinnlichen Reizes verwendete. Ein Stückchen nacktes Fleisch, das unter einem Spitzenärmel hervorschimmert, nicht größer, als die Lippen darauf zu setzen, erschien pikanter als monumentale Nacktheit. Und da auf diesem Gebiet so viele feine Entdeckungen zu machen waren, mußte anfangs die große Geschichtsmalerei hinter dem Sittenbild um so mehr zurückstehen, als überhaupt der Sinn mehr auf das Kleine als auf das Große ging. Jean Restout, Jean Raoux, Pierre Subleiras, Carle van Loo, Lagrenée, Jean François de Troy, Charles Antoine und Noël Nicolas Coypel, die im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts sich Historienmaler nannten, stammen noch von der Lebrunschule her. Wenigstens bleiben die Formen mächtig und schwer. Es lebt in ihren Werken noch nicht der undefinierbare Funke, der in den Werken der Rokokomaler elektrisiert. Nur in den Stoffen spricht der Geist des Rokoko sich aus, so wie die Carracci einst die Stoffe der Gegenreformation in der Formensprache des Cinquecento vortrugen.

Liebesgeschichten werden wie in den Tagen Correggios und Sodomas ausschließlich behandelt, Bibel und Mythologie als ars amandi benutzt. Magdalena, für die Gegenreformation die reuige Büßerin, ist für das Rokoko wieder der Dämon der schönen Sünde. Das Thema „Loth mit seinen Töchtern wird gemalt; es schien durch die Beziehungen des Regenten zur Herzogin von Berry aktuell geworden. Entführungen, Verfolgungen, galante Schäferscenen bietet die Antike. Psyche wird von Zephyr in den Palast des Amor geführt. Vertumnus bethört die Pomona. Andromeda streift die Fesseln ehelicher Gebundenheit ab. Telemach sucht seinen Vater bei der schönen Kalypso. Venus, die weitherzige Gemahlin des Hephästos, ist vom Hofstaat ihrer sämtlichen Verehrer umgeben. Sie kokettiert mit Adonis, mit Hermes oder Mars, läßt sich von Paris den Apfel überreichen, feiert — ein Hymnus auf Wein und Liebe — ihre Verbindung mit Bacchus. Niedliche Kammerzofen, als Grazien kostümiert, warten ihr auf; Amoretten schweben mit Blumen und seidenen Bändern durch die Luft. Dann die verliebten Abenteuer des Jupiter: wie er als Goldregen der Danae, als Satyr der Kalisto, als Stier der Europa naht; wie Latona sich auf die Insel Delos zurückzieht um ihren Zwillingen das Leben zu geben. Neptun, der Herrscher des Meeres, spielt eine Rolle, weil das Bad für die Rokokomenschen der Mittelpunkt seiner Freuden geworden war. An der Seite der Amymone thront er. Tritonen und Nereiden schaukeln und wiegen sich auf den Wellen. Auch die Zeiten finsterer Frömmigkeit ist man stolz, überwunden zu haben. Darum malt man den Lichtgott, wie er auf strahlendem Wagen durch die Lüfte zieht, feiert ihn, wie

er früh das Haus der Thetis verläßt und abends in den Palast der Göttin zurückkehrt, nachdem er tagsüber die Daphne verfolgt oder der Leukothea, der Klytia gehuldigt. Herkules sogar ist der Held der Zeit, nicht der Riese freilich, der den Antaeus würgte, sondern der Musagetes, der als zierlicher Balletmeister die Tänze der Musen leitet, der verliebte Phaeak, der am Spinnrocken der Omphale sitzt. Namentlich in dieser Scene fand das Rokoko seine eigene Lebensphilosophie bestätigt, zeigte, daß schon die Heroen der alten Welt im Frauenboudoir ihre glücklichsten Stunden verlebten. Auch andere berühmte Liebespaare — Angelika und Medor, Rinaldo, der der Zauberin Armida nach ihrem Eiland folgt — kehren häufig wieder. Die schönen Damen fühlen sich als Dejanira, wenn ein Marquis als Nessus sie entführt; trösten sich mit der verlassenen Ariadne oder der verlassenen Dido, wenn ihr Freund nach kurzer Amourette sie verläßt.

Und nachdem diese Meister Rokokogedanken mit den schweren Formen und den knalligen Farben Lebruns gehegt, führte François Lemoyne auch stilistisch das Rokoko zum Siege, gab der Geschichtsmalerei jene Wendung ins Freie, Leichte, Graziöse, die das Sittenbild durch Watteau erhielt. An die Stelle der schweren roten und blauen treten zarte, rosige, helle Töne. Zugleich wird das niedliche Körperchen der Rokokodamen nicht wie bisher von knisterndem Seidenkleid umwogt. Lemoynes Gestalten haben nicht die großen Bewegungen und schwellenden Glieder der vorhergehenden Zeit, ähneln nicht mehr dem heroischen, massigen Frauentypus des Barock. Sie haben zarte gebrechliche Körper mit kleinen pikanten Köpfchen und koketter Coiffure, mit sinnlich feiner Nase, weichen

Armen und langen grazilen Beinen. Sie stehen auch nicht in mächtigen Architekturen vor faltig gerafften schweren Vorhängen. Leicht und ätherisch, in sorgloser Heiterkeit schaukeln sie sich auf den Wolken. Mag er sie Nymphen nennen oder als Grazien, Musen, Diana, Flora, Pandora zu einer Apotheose des Herkules vereinen — es sind Pariserinnen des Rokoko, elegant und geschmeidig. Ein schelmisches Lächeln, eine Mischung von Unschuld und Verdorbenheit umspielt ihren Mund. Ihre Taille war, bevor sie „saßen", in enges Korsett geschnürt, ihr Bein eingepreßt in seidene Strümpfe. Schminke und Schönheitspflästerchen haben sie, kennen, obwohl sie antike Göttinnen sind, alle Toilettengeheimnisse und Raffinements, die erst die Marquisen und Opernschönen des 18. Jahrhunderts in die Welt gebracht. Malt er Apollo, so gleicht er einem jungen Stutzer, der aus der Oper kommt. Seine Musen sind porträtähnlich wie Falguières Statue der Merode.

So erhielt die Geschichtsmalerei durch Lemoyne eine neue Nuance. Es war eine neue Stufe der ars amandi, sich als antikes Liebespaar malen zu lassen. Wie ungeniert das geschah, zeigt das Bild, daß der junge Herzog von Choiseul 1750 bestellte, als er die Tochter des Finanziers Crozat heiratete. Zur Erinnerung an seine Hochzeit ließ er als Apollo sich darstellen, wie er zu Klytia, der schönen Sterblichen, herabsteigt.

Charles Natoire als erster ging auf diesem Wege weiter. Bacchusfeste, Scenen aus dem Psychemärchen, Galatea von Amoretten umspielt, oder die verlassene Ariadne sind seine gewöhnlichen Stoffe. Rosig und leicht ist alles; fein sich einfügend in den hellen Ton der Zimmer und in den silbernen Glanz der Ornamente.

François Boucher faßt diese Fäden in seiner Hand zusammen. Seine Kunst ist die Apotheose des Rokoko. Der Karneval, der mit gemessenen Gavotten begann, ist zum ausgelassenen Cancan geworden. Nicht mehr die Menuette Watteaus malt er, sondern jene babylonischen Tänze, die das Balletcorps der großen Oper vor Ludwig XV. aufführte. Die Crébillon, Bernard und Grécourt in der Litteratur, die Pompadour und Dubarry auf dem Throne haben in ihm ihre künstlerische Parallele.

In manchem Betracht enttäuschen seine Werke. Er hat nicht die Delikatesse, die den besten Rokokomeistern eigen. Einen Maler von Marionetten hat ihn später Diderot genannt. Damit ist die Schwäche Bouchers gekennzeichnet. Es fehlt seinen Wesen der psychische Reiz, den Watteau in so hohem Grade hatte. Seele haben sie nicht, deshalb können sie nicht zur Seele sprechen. Ein malitiöses Lächeln, eine zärtliche Verliebtheit sind die einzigen Empfindungen, die in diesen Köpfen sich spiegeln. So viele Modelle sein Atelier durchliefen, Boucher ist selten individuell, giebt seinen Gottheiten und Nymphen etwas Typisches, Leeres, das ein wenig an die Wachspuppe streift. Auch in Form und Farbe ist er oft plumper als die andern. Purpurrote Töne herrschen in den Fleischfarben vor. Ein intensives Blau wirkt zuweilen fast schreiend. Namentlich die Werke seiner letzten Jahre sind weit von der liebenswürdigen Grazie der andern Rokokomaler entfernt: die Köpfe von grimmassenhafter Fadheit, die Körper in ihrer rundlichen Weichheit von oberflächlicher schematischer Eleganz. Die Arbeitsüberlastung seiner letzten Jahre veranlaßte ihn, sich eine Schablone zurecht zu machen, lediglich auf Chic, auf äußeren Effekt zu arbeiten.

Doch diese Arbeitsüberlastung, die ungeheure Zahl seiner Werke deutet überhaupt die Sonderstellung an, die er inmitten seiner Epoche einnimmt. Das Rokoko ist mehr eine Zeit phäakischen Genießens als kühnen Schaffens, mehr eine Zeit tändelnden Spiels als ernster Arbeit. Auch die Künstler sind ästhetische Genußmenschen, die wenig von der Thatkraft der Aelteren haben. Im Gegensatz zu diesen überfeinerten Gourmets, die in früher Blasiertheit verstummen, scheint Boucher von Gesundheit zu strotzen. Gerade er galt späteren Zeiten als der echte Typus des Rokokomenschen, dessen Dasein in sybaritischer Weichlichkeit hinfloß. Er führte das Leben des Grandseigneur, verschwendete 50 000 Francs im Jahr; besoldete Balletteusen und gab Künstlerfeste, bei denen die ganze Bühnenwelt zusammenströmte. Er besaß eine Kunstsammlung, die Goldschmiedearbeiten und Bronzen, japanische Holzschnitte und chinesisches Porzellan, Bilder und Zeichnungen von fast allen großen Meistern enthielt. Zugleich steht er aber inmitten dieser epikureischen Zeit auch als mächtiger handfester Arbeiter: eine Art August der Starke, der sich in eine effiminierte Epoche verirrte. Seine Schaffenszeit umfaßt ein halbes Jahrhundert. Bis ins hohe Alter hinein saß er täglich zehn Stunden an der Staffelei. Namentlich unter der Regierung der Pompadour ist er der Mann für alles. Jeden Tag erscheint er in ihrem Palais, um ihr Malstunde zu erteilen und ihre Radierungen durchzusehen. Kein Hoffest, keine Theatervorstellung findet statt, die nicht Boucher leitete. Wie die Rolle des Garderobiers hat er die des Tapezierers, des Tischlers, des Juweliers und Dekorateurs zu spielen. Zur Lösung so vielseitiger Aufgaben wäre ein Träumer wie Watteau nicht fähig gewesen. Es mußte ein

robuster, seiner Sache sicherer Ouvrier sein. Da Boucher das war, fehlt ihm die feine Note des Rokoko. Er erscheint als Handwerker unter Künstlern. Aber da er allein noch die Arbeitskraft der großen Alten besaß, ist er gleichwohl der repräsentierende Mann der Epoche, hat als der Kraftmensch, der reisige Werkmeister des Rokoko dem Geiste des Zeitalters in allen seinen Ausstrahlungen die feste körperliche Form geprägt.

Bouchers Thätigkeit umfaßt alles. Er malte einmal für die Marquise ein Bild: kleine Amoretten, die musizieren, meißeln, bauen, radieren, malen, in Thon kneten — eine Huldigung an die schöne Frau, die selbst als Dilettantin sich auf allen Gebieten der Kunst bewegte. Ein solcher Tausendkünstler war Boucher. Alles, was die Kunst liefern kann, um das Leben mit vornehmem Glanz zu umweben, macht er. Er arrangiert nicht nur die Ballette und japanischen Feerien, die im Hause der Pompadour stattfanden. Er zeichnet selbst die Kostüme für all die großen Damen, die am Hofe der Souveränin erschienen, und für all die kleinen Tänzerinnen, die sie von der Oper kommen ließ. Der Gartenstil erhält durch ihn einen neuen Charakter. In seinen Entwürfen „Diverses fontaines" tauchen zuerst jene Rosenlauben und Muschelgrotten auf, die seitdem ein paar Jahrzehnte den Stil beherrschten: all jene phantastischen Felsen, aus denen Wasser hervorsprudelt, jene chimärischen Ungeheuer, die mit schönen Frauen in verzauberten Grotten hausen. Nächst Aurèle Meissonier ist er der Führer des Kunstgewerbes. Unerschöpflich an Erfindung liefert er Vorlagen für Bildhauer, Elfenbeinschneider, Goldschmiede und Tischler, zeichnet Tapeten, Möbel, Sänften und Büchereinbände, Fächer und

Geschmeide, modelliert Porzellanfiguren, Uhren und Kaminverzierungen, Vasen und Leuchter. Als Maler kennt er kein abgesondertes Fach. Mag es um Staffeleibilder oder Dekorationen, um Wand- oder Deckenbilder, um Surporten oder Wagenthüren, um zierliche Miniaturen oder Tischkarten, um Oel, Radierung oder Pastell sich handeln — er liefert alles. Für die Bühne zeichnet er Theatervorhänge und Coulissen; statuengeschmückte Gärten mit Grotten und Wasserfällen, Paläste mit Marmorkolonnaden, ländliche Maierhöfe in blauduftiger Landschaft. Als Direktor der Gobelinmanufaktur bestimmt er den Teppichstil, setzt Vasen und Guirlanden, Muscheln und Medaillons zu heiter phantastischem Spiel zusammen. Riesig ist die Zahl der Gemächer, die er für den König dekorierte. Namentlich die Schlafzimmer des Monarchen, in ganz Paris zerstreut, waren sämtlich Bouchers Werk. Auch das Schloß Bellevue, das die Pompadour sich baute, erhielt durch ihn seine Ausstattung.

Und wie er technisch die verschiedensten Kunstzweige beherrscht, kennt sein Stoffgebiet kaum die Grenze. Der Mann, der selber den Schneider und Tischler spielte, kannte von Grund aus das Mobiliar des Rokoko. Bilder aus der eleganten Welt sind also die Einleitung seines Oeuvre. Als er seine Illustrationen zu Molière schuf, dachte er nicht daran, daß sie eigentlich im Stil des 17. Jahrhunderts zu halten seien, daß diese Damen hohe Toupets und steife Kürastaillen tragen und in den Gärten Lenôtres sich bewegen müßten. Der ganze Molière ist ins Rokoko übersetzt, ist kokett, amüsant und jung geworden. Gleich Watteau zeigt er sich als einen Führer der Mode, der immer neue Coiffuren, immer neue Toiletteneleganz

erfindet. Die Scene spielt bald im Park oder auf der Straße, im Boudoir oder im Salon. Von bizarrer Eleganz sind die Möbel. Das Bett namentlich, ein mächtiges Himmelbett, fehlt im Hintergrund fast keines seiner Blätter. Ebenso hat er in einer Reihe von Bildern das vornehme Leben des Rokoko geschildert. Da sitzt eine junge Dame am Spiegel und überlegt sich, wo das Schönheitspflästerchen, das sie anbringen will, wohl am besten sitzt. Oder sie unterbricht ihre Toilette, um mit einer kleinen Modistin zu konferieren, die ihr Brabanter Spitzen zur Ansicht vorlegt. Oder sie steht am Fenster, damit beschäftigt, einer Brieftaube ein rosafarbiges Billet doux um den Hals zu binden. Oder sie läßt sich im Winter von ihrem Verehrer im Fahrstuhl über die Eisfläche fahren, eine elegante Boa um die bloßen Schultern gelegt, von glitzernden Schneeflocken wie von Federdaunen umspielt. Auch die Chinesen spielen in seinem Werk eine große Rolle, gewiß den wirklichen wenig ähnlich, aber um so ähnlicher den vornehmen Herren und Damen, die auf den chinesischen Maskenfesten der Pompadour sich bewegten.

Als Porträtist gehört er nicht zu den großen Psychologen. Bilder, wie den jungen Mädchenkopf des Louvre, die pikant und zugleich ähnlich sind, malte er wenig. Gleichwohl hat er in dem Bildnis der Pompadour ein Werk geschaffen, das den Geist der ganzen Epoche spiegelt. In ihrem Arbeitszimmer sitzt sie, auf einer Chaiselongue, ein Buch auf den Knieen. Das Klavier steht aufgeklappt, auf dem Taburett liegen Notenhefte; einige sind herabgeglitten und liegen neben Malutensilien auf dem Boden. Ein großer Spiegel hinter ihr reflektiert den Salon, die Bücher

der Bibliothek und die Amoretten der Uhr. Mehr in das Atelier einer Künstlerin, als in das Boudoir einer Maitresse ist man versetzt. Es liegt über dem Bild der ganze Esprit des Zeitalters, das selbst die Liebe zur Kunst erhob.

Wegen seiner Hirtenstücke wurde er als Anakreon der Malerei gefeiert. Sowohl für Surporten wie für Gobelins und Radierungen hat er ländliche Scenen verwendet, und sie sind vertraulicher, verliebter, als bei den früheren. Da lehrt ein junger Marquis, als Hirt verkleidet, seinem Mädchen das Flötenspiel. Dort beugt er sich über sie, drückt ihr einen Kuß ins Haar, bietet ihr einen Taubenschlag, einen Vogelbauer oder die Büchse der Pandora. Oder sie küssen sich durch die Vermittelung von Weinbeeren, die er in schwärmerischer Verzückung ißt, nachdem die Lippen des Mädchens sie berührt.

Seine Köchinnen und Bäuerinnen bringen in dieses Liebesspiel noch eine andere Nuance. Von einer „Einkehr ins Volkstum“ läßt sich gewiß nicht sprechen. Denn nicht Bäuerinnen sind es, wie sie mit der Hacke auf dem Felde arbeiten, sondern Bäuerinnen, wie der junge Marquis sie träumt, des Salons müde. Nachdem man das Parfum der vornehmen Damen geatmet, beneidet man den Grenadier um seine Köchin, den Burschen vom Dorf um seine ländliche Schöne. Den Marquisen malt er die kräftigen Bauernburschen, den eleganten Roués die Dirnen mit gebräunten Armen und festen Schultern. Jules Lemaître in seinem Roman „Les rois“ hat wohl am besten diese Stimmung des Zeitalters geschildert.

Damit hängt auch zusammen, daß in seinen Landschaften das Ländliche so hervortritt. Mit Watteau teilt er die Liebe für die grünende blühende Natur. Aber

keine vornehmen Herren und Damen lagern auf den Wiesen. Kein Elysium ist ihm die Welt, sondern ein idyllisches Dorf, gesehen mit dem Auge des Salonmenschen, der zur Abwechslung im Geruch des Kuhstalles einen aparten Reiz empfindet. Strohgedeckte Bauernhäuser sieht man. Turteltauben sitzen girrend auf dem Dach. Hühner picken auf dem Mist. Bächlein winden sich an morschen Brücken vorbei durch die Wiese. Fischer werfen zum Forellenfang ihre Netze aus, und namentlich — schmucke Wäscherinnen, hoch geschürzt, beugen sich nieder.

Selbst religiöse Bilder kommen unter Bouchers Werken vor. Denn in dem Hôtel der Pompadour war für die Liebe ebensogut wie für die Reue gesorgt. Der Architekt hatte die Schloßkapelle nicht vergessen, und Boucher hat die Altarbilder, die für solche Räume nötig waren, mit demselben Chic wie die Gazeröckchen der Balleteusen entworfen. Eine Geburt Christi, eine Anbetung der Hirten, eine Predigt des Johannes, eine Himmelfahrt der Maria giebt es von ihm. Und wenn er besonders gern das Christkind mit dem kleinen Johannes malt, wie sie zärtlich sich küssen, so zeigt sich darin wieder, wie sehr das Rokoko sich der Zeit Leonardos verwandt fühlte, die dieses Motiv zuerst gebracht hatte.

Doch Bouchers eigentliches Gebiet ist die nackte Mythologie. Als der „Maler des leichtsinnigen Hofes der Cythere“ wurde er von den Zeitgenossen gefeiert und von den späteren verdammt. Nicht an Hirtenstücke und an fêtes galantes, sondern an die Geburt der Venus des Stockholmer Museums denkt man, wenn der Name Boucher genannt wird. Tritonen stoßen in ihre Muschelhörner und spielen mit den blonden Töchtern des Meeres, die auf dem Rücken

freundlicher Delphine herankommen. In allen Lagen umkosen und umschmiegen sich die Körper, während Amoretten in der Luft ein Tuch wie eine flatternde Siegesfahne schwenken. Hell leuchtend, wie in Rosenduft gebadet ist der Himmel. Hell und leuchtend heben die Körper der Frauen sich von den hellblauen Wogen ab. Dieses Bild bedeutet für Boucher dasselbe, wie die Einschiffung nach der Insel Cythere für Watteau. Als Watteau auftrat, ergriff man den Pilgerstab. Jetzt ist das Ziel der Wallfahrt erreicht. Watteaus Heldin ist die Dame in seidenem Kleid und Brabanter Spitzen, die ihr niedliches Pantöffelchen über einer Welt von Kavalieren schwingt. Bouchers Herrscherin ist Venus in Person — freilich gleichfalls eine Venus des Rokoko: nicht die schreckliche, mordende Göttin, die Racine in der Phädra gefeiert, sondern eine Courtisane großen Stils, eine lustige Marquise, die vom Balkon des Olymp duftige Rosen ins Leben streut.

Der Frauenkörper ist der Traum von Bouchers Leben gewesen. Ihn zu feiern setzt er den ganzen Olymp in Bewegung. Phoebus, Thetis, Nymphen, Najaden und Tritonen schaukeln sich auf dem Meer und im Aether in weichen Bewegungen. Apollo mit der Lyra sitzt in den Wolken. Musen tanzen. Amoretten schmieden die Waffen des Vulkan. Da dehnt eine hellblaue duftige Landschaft sich aus. Venus verläßt ihren Taubenwagen, um ins Bad zu steigen. Dort wird die schöne Europa vom Zeusstier entführt. Und nicht erschrocken ist sie. Ihre Gespielinnen klagen nicht, sondern wünschen ihr Glück, daß sie die Auserwählte seiner himmlischen Majestät geworden. Oder er malt die drei Grazien, die einen kleinen Cupido im Triumph emporheben, — also Grazie und Liebe, die

beiden Elemente des Rokoko; malt die Erziehung Amors, die Entführung des Cephalus durch Aurora, malt das wunderbare Bild des Louvre, wie Diana aus dem Bade steigt, benutzt das Motiv des Kirschensammelns, um junge Körper in den verschiedensten Bewegungen zur Schau zu stellen. Pausbäckige Putten tummeln und überschlagen sich auf den Wolken, schwingen triumphierend seidene Fahnen, schießen Pfeile ab und fesseln mit Rosenketten die Zaudernden.

Kann man Watteau den Giorgione, so kann man Boucher den Correggio des Rokoko nennen. Wie Correggio steht er dem Männlichen hilflos gegenüber. Alle Männer, die in seinen Bildern vorkommen, sind Puppen, die nicht aus Knochen, sondern aus Watte bestehen. Mit Correggio teilt er die Vorliebe für dicke Amoretten mit enormen Hüften. Mit ihm den Hautgout, der alle seine Werke durchweht.

Verschieden von Correggio ist er natürlich in Komposition und Farbe. Wo Correggio noch geometrischen Aufbau hat, ist bei Boucher der leichte Fluß, die prickelnde Freiheit des Rokoko. Während Correggio als Sohn der Renaissance dunkle, goldige Töne liebt, bewegt sich Boucher in einer silberhellen, bleichen, bläulich rötlichen Skala. Correggio braucht Schatten, braucht Kontraste um seine nackten Körper aufleuchten zu lassen. Bei Boucher ist alles, die Figuren wie die Landschaft, in sinnlich kosendem vibrierendem Licht gebadet.

Auch psychisch ist der Unterschied der Epochen deutlich. Was bei Correggio zitternde Erotik war, ist bei Boucher das verliebte Schönthun des alten Herrn, der einem Backfisch unters Kinn faßt.

Noch jünger als bei Lemoyne sind bei Boucher die Frauen: frühreif schon mit vierzehn Jahren — Typen wie die Murphy, jene Irländerin, die der Pompadour in der Gunst des Königs folgte. Zart und nervös sind die Beine. Delikat ist die Taille, noch ganz unentwickelt die junge, kaum sich wölbende Brust. Erst diente ihm seine Frau, eine siebzehnjährige Pariserin als Modell. Dann fand er durch den Verkehr mit der Oper das Mittel, daß seine Kunst nie alterte. Denn das Corps de ballet war damals sehr jung. Man liebte nur ganz schmächtige, grazile Körper. Und Boucher selbst sieht wie ein Ballettmeister auf dem Bildnisse aus, das Lundberg von ihm malte: der Kopf mit der gewellten Perücke hat etwas siegreich Selbstbewußtes. Wie im Fieber glänzt das Auge, weich und sinnlich ist der Mund. Die jugendlichsten, frischesten Gestalten suchte er sich aus. Man beobachtet sogar, daß er, je älter er wurde, ein desto raffinierteres Vergnügen empfand, ganz kindliche, knospende Körper heraus zu fischen. Gleichwohl war er als echter Abenteurer der Liebe in seinen Gunstbezeigungen nicht einseitig. Wie er neben ätherischen Marquisen robuste Köchinnen malt, denkt er nicht daran, nur die elastische Festigkeit kindlich langgestreckter Körper für schön zu halten, sondern geht von den mageren zu den fetten, freut sich an quammig, quappigen Leibern und an weicher, speckiger Haut. Es ist, als sei Rubens aufgelebt, mit solcher Leidenschaft hat er zuweilen jeden Fettansatz solch fleischiger Körper gegeben.

9. Die Frivolen.

Auf diesem Wege ging die Entwickelung weiter. Mit den zierlich gemessenen Menuetten Watteaus hatte die

Redoute begonnen. Um Mitternacht, unter der Anführung Bouchers, wurde der Cancan getanzt. Jetzt, vor Tagesgrauen, folgt noch der Cotillon.

Man hatte zu viel getanzt und zu viel geliebt. Statt sich selbst zu bemühen, will man nur noch zusehen, so wie der Pascha, Opium rauchend, apathisch in seinem Harem sitzt. Auch Balletteusen tanzen zu lassen, hat keinen Reiz mehr. So beginnt am Schlusse des Rokoko die eigentlich galante Kunst, das Tableau vivant. Stramme Burschen und hübsche Mädchen aus dem Volk müssen den vornehmen Herren die Liebesscenen vorspielen, für die sie selbst zu blasiert geworden.

Pierre Antoine Baudouin ist der erste, der dieses Gebiet betrat. Sein ganzes Leben war der Erzählung galanter Abenteuer gewidmet. Da läßt sich ein junges Mädchen entführen. Oder einem alten Herrn macht es Freude, die Geliebte mit dem Gärtnerburschen zu belauschen. Oder der Beichtstuhl wird zu interessanten Erörterungen benutzt. Daß Baudouin für die Erzählung solcher Dinge nie großes Format und die schwere Oelmalerei, sondern stets kleines Format und die Gouache wählte, ist ein Zeugnis für den unfehlbaren Takt, der diese Zeit wie eine force majeure beherrschte.

Doch als geistreichster dieser Gruppe, überhaupt als einer der feinsten des Jahrhunderts ist Fragonard, der nervöse Charmeur, zu feiern, in dem sich noch einmal alle Lebenslust und Leichtlebigkeit, die ganze Grazie des Rokoko sammelt.

Fragonard hat alles gemalt. Nächst seinem Lehrer Boucher war er der beliebteste Dekorateur, von dem die Göttinnen der Schönheit ihre Tempel ausschmücken ließen.

Sowohl die Guimard wie die Dubarry zogen ihn heran. Und obwohl solche Werke, aus ihrer Umgebung gerissen, ihren feinsten Zauber verlieren, ahnt man noch aus den Fragmenten, was für geistsprühende Dekorationen Fragonard schuf: bizarr und kokett in der Erfindung, hell und delikat in den Tönen. Daß er in einem dieser Werke die vier Weltreligionen, die „christliche, asiatische, amerikanische und afrikanische“ in Umrahmungen von reinstem Rokokostil nebeneinander stellte, ist ebenfalls bezeichnend für den Geist des Jahrhunderts.

Neben dem Dekorateur steht der Landschafter. Schon in seiner Jugend, als Pensionär des Königs in Italien, hatte er sehr feine Landschaften gezeichnet: die alten römischen Villen in ihrer Mischung von Verfall und Größe, schwarze Cypressen, die sich starr zum Himmel recken, und Statuen, die grellweiß aus dunklem Grün hervorblinken. Später, von Paris aus, ging er jeden Sommer aufs Land und schilderte in frischen Bildchen das Bauernleben. Landleute ruhen nach der Arbeit des Tages aus, Wäscherinnen breiten ihre Linnen auf die Wiese, Kühe und Esel grasen auf einsamem Feld. Kinder namentlich sind die Helden dieser pastoralen Scenen. Sie lassen ihr Hündchen tanzen, spielen mit dem Polichinelle, erhalten von der Mutter ihr Vesperbrot.

Seine Bildnisse haben ihn zum angestaunten Liebling der modernen Impressionisten gemacht. Es ist kaum möglich, mit einfacheren Mitteln, ohne alle Retouchen und Nachhilfen, mehr Leben und Unmittelbarkeit in einem Kopfe zu konzentrieren. Mit Hals' kühnem Vortrag verbindet sich das prickelnde Froufrou des Rokoko. Auf seine grau-rosige Töne sind die Toiletten gestimmt. Die flüch-

tigsten Bewegungen von Zügen und Gestalt hält er fest. Schauspieler namentlich sind in seinen Bildnissen dargestellt. Sie waren die Helden dieses Zeitalters, das nicht mehr lebte und handelte, nur noch spielte und sich vorspielen ließ.

Trotzdem denkt man nicht an diese Bilder, wenn der Name Fragonard genannt wird. Man denkt an Reifröcke, seidene Garnierungen und hochgeschürzte Jupons, an lustige Schaukeln, die pikante graue Strümpfe sehen lassen, an feine Battisthemden, die von rosigen Schultern herabgleiten, an Amoretten, Küsse und Liebesspiel.

„Kurz nach Schluß der Salonausstellung 1763", erzählt Fragonard selbst, „schickte ein Herr zu mir und bat mich, ihn zu besuchen. Er befand sich, als ich bei ihm vorsprach, gerade mit seiner Maitresse auf dem Land. Zuerst überschüttete er mich mit Lobsprüchen über mein Bild und gestand mir dann, daß er ein anderes von mir wünschte, dessen Idee er angeben würde: Ich möchte nämlich, daß Sie Madame malen auf einer Schaukel. Mich stellen Sie so, daß ich die Füße des hübschen Kindes sehe — oder auch mehr, wenn Sie mich besonders erfreuen wollen." Diesem seltsamen Liebhaber dankt man das Bild „die Schaukel", das erste, das den eigentlichen Fragonard zeigt.

Mit diesem Bild hatte er seinen Beruf gefunden und wurde der privilegierte Meister dieses Genres. Die Herren vom Hofe wie von der Haute-finance — jeder will einen Fragonard haben, und Fragonard ist unerschöpflich in der Erfindung pikanter Situationen.

Fragonard ist sicher kein moralischer Künstler. Wer Kunstwerke nicht auf ihren Stoff, sondern auf ihren Kunst-

gehalt prüft, wird ihn gleichwohl zu den größten rechnen, so viel prickelnde Verve, so viel Geist und Brio ist in allen seinen Werken. Es ist erstaunlich, mit welch koloristischer Feinheit er die Gegenstände zusammenstimmt; erstaunlich, mit wie geringen Mitteln er Leben und Bewegung ausdrückt. Auch dadurch, daß er, wie Baudouin, niemals Oel, sondern immer Aquarell verwendet, die Bilder nie in großem, sondern in kleinem Maßstab hält, wird jeder triviale Realismus vermieden und der Charakter des lustigen Capriccio gewahrt.

Ist es das bewegliche Blut des Südfranzosen — Fragonard stammte aus der sonnedurchfluteten Provence — das in seinen Werken pulsiert? Oder arbeitete er so nervös und hastig, weil er selbst fühlte, daß die Tage der Lustigkeit gezählt seien? Die Karnevalsnacht des Rokoko naht ihrem Ende. Fragonard ist der Pierrot lunaire, der beim Morgengrauen blaß und geisterhaft seine Sprünge macht. Manche seiner Bilder, so toll sie sind, haben etwas von Gebeten. Altäre sind errichtet. Opferflammen züngeln lohend gen Himmel, und bleiche Menschen legen weiße Kränze zu Füßen des allmächtigen Eros nieder. Da heben Weiber flehend ihre Hände zu Satan empor und beten, ihnen das Geheimnis neuer ungekannter Sensationen zu enthüllen. Dort stürmt ein Paar in rasender Hast nach dem Springbrunnen der Liebe, und der Jüngling schlürft begierig das Naß, das ein Amor ihm reicht. Es ist kein Zufall, daß gerade damals die Zeit der Geisterseher und der Wunderelixire begann; daß vornehme Herren zu Alchymisten wurden, in ihrem Laboratorium eingeschlossen, sich bemühten, den Geheimnissen des Lebens und Sterbens auf die Spur zu kommen; daß

die Heiligen des Zeitalters jene Wunderdoktoren waren, die den müden, abgelebten Menschen ein Lebenselixir versprachen. Die Freude Fragonards an drallen Kindern ist ähnlich derjenigen, die Wagner empfand, als er in der Retorte den Homunculus braute. Es ist auch kein Zufall, daß Wahrsagerbilder jetzt so beliebt werden. Man hat das Gefühl, daß die Zukunft etwas Dunkles berge. Eine leichte Sentimentalität, eine trauernde Wehmut ist über Fragonards letzte Blätter gebreitet. Die Rosen, einst rot, sind grau wie Asche. Der lustige Karneval des Rokoko war zu Ende, und der Aschermittwoch war angebrochen mit Diät, Buße und Fasten.

10. Das bürgerliche und antike Schäferspiel.

Es ist mit den Jahrhunderten wie mit den einzelnen Menschen. Wenn sie ihrem Ende entgegengehen, halten sie innere Einkehr und bereuen die Verirrungen ihrer Jugend. So war es am Schlusse des Quattrocento, als in das genußfrohe Epikuräertum der mediceischen Epoche das Hagelwetter Savonarolas hereinplatzte. So am Schlusse des Cinquecento, als auf das stolze Heidentum der Renaissance die düstere Gegenreformation folgte; am Ausgang des 17. Jahrhunderts, als der Sonnenkönig aus den Prunksälen seines Schlosses nach dem Betstuhl schritt. Für das 18. Jahrhundert hat das Auftreten Rousseaus eine ähnliche Bedeutung.

Die Feinschmeckerei hatte um die Mitte des Jahrhunderts eine nicht zu überbietende Raffiniertheit erreicht. Alle Genüsse des Lebens waren ausgekostet. So kommt jetzt der Moment, wo nach dem prickelnden Sekt die Lust auf Schwarzbrot erwacht, wo man nach der Ueberfeinerung

und Frivolität sich in den glücklichen Zustand der Einfachheit und der Tugend zurückträumt. Mitten in der Zeit der höchsten Kultur tritt ein Mann auf, der diese Kultur als etwas Nichtiges brandmarkt, im Vergleich zur Ueberreizung und Verweichlichung, die er um sich sieht, den Urzustand der Wilden in glühenden Farben preist. Wie Tacitus den Römern der Verfallzeit die alten Germanen, stellt Rousseau der vornehmen Welt des 18. Jahrhunderts den Naturmenschen vor Augen, der in seiner Tugend den Kulturmenschen beschämt. Nur wo Bedürfnislosigkeit und Ehrsamkeit wohnt, wo in natürlichen Zuständen natürliche Menschen in treuer Liebe aneinander hängen, ist wahres Glück zu finden. Mit Thränen im Auge schildert er das Leben der kleinen Leute, all jene Reize stiller Häuslichkeit, die der Strudel des Gesellschaftslebens vernichtete, jene süßen Sorgen um Haus und Kind, um Garten und Feld, die wohl Sorgen, aber auch Glückseligkeit sind. In diesen Zustand paradiesischer Unschuld muß die vornehme Welt zurückkehren, muß vom Volke wieder lernen, was ihr selbst im Strome der Ueberkultur verloren gegangen. Dringend ermahnt er die Mütter, dem Kinde selbst die erste Nahrung zu reichen, denn nur mit der Muttermilch werde die Kindesliebe eingesogen. Auch zur Frömmigkeit ruft er die Menschen zurück. Hatte Voltaire, der Mephisto des Jahrhunderts, für die Religion nur geistreiche Spöttereien gehabt, so setzt Rousseau an die Stelle des Zweifels wieder den Glauben.

Voltaire verspottete den Apostel mit den Worten: „Wenn man Ihr Werk liest, bekommt man Lust, auf allen vieren zu laufen. Da ich jedoch seit 60 Jahren diese Gewohnheit verloren, fühle ich leider, daß es mir unmöglich

ist, sie wieder aufzunehmen, und überlasse dieses natürliche Benehmen denen, die dessen würdiger sind als Sie und ich." Die übrige Welt begeisterte sich an Rousseaus Schriften. Namentlich die Damen bemächtigten sich der neuen Ideen. Der Flirt mit schöngeistigen Abbés, die so formvollendet und kühl den Hof machten, war auf die Dauer langweilig geworden. Man sehnte sich nach neuen Sensationen. Diesem Sehnen brachte Rousseau Befriedigung. Es war so hübsch, nachdem man so lange nur Modedame gewesen, zur Abwechselung die Hausmutter zu spielen; so pikant, inmitten glänzender Gesellschaften, angeschwärmt vom Auge der Kavaliere, das Kind zu stillen. Auch das religiöse Gefühl erwachte. Nach der Freigeisterei des Materialismus war es neu und vornehm, einer gefühlvollen Religiosität zu huldigen. Nachdem man bisher mit eitlen Vergnügungen die Zeit verbracht, schien es eine Forderung des guten Tones, Kinderzeug für Wohlthätigkeitsbazare zu stricken und Kuchen an hübsche Savoyardenbuben zu verteilen. Die elegantesten Weltdamen bestreuen ihr Haupt mit Asche, leisten Abbitte für das, was sie früher gesündigt. Sie gehen in die Wohnungen der armen Leute, nehmen die Kinder auf den Arm und überhäufen sie mit den seltsamsten Geschenken, mit abgelegten seidenen Shawls und gehäkelten seidenen Börsen. Sie knien an Altären und gehen mit den Prozessionen. Nicht mehr Scherzo vivace, sondern sentimental sind die Weisen die auf dem Klavier gespielt werden. Geistliche Konzerte und Gluckſche Oratorien kommen in den Tuilerien zur Aufführung. Auf die Orgien des Palais Royal mußte eine Orgie der Sittsamkeit, auf die galanten Schäferspiele ein Schäferspiel der Tugend folgen.

Diderot als erster gab den Gedanken Rousseaus dramatische Form. Mit seinen Familienstücken „le père de famille“ und „l'honnête femme“ brachte er die Tragédie bourgeoise und die Comédie larmoyante in Schwung. Hatte man sich vorher an den frivolen Gesellschaftsstücken Crébillons und an Grétrys opéras comiques, an Zemire und Azor, an Aucassin und Nicolette ergötzt, so lauschte man jetzt mit Entzücken diesen weinerlichen Dramen, die so rührselig, so tugendhaft erbaulich das bürgerliche Leben ausschmückten. Selbst die Wissenschaft wurde von der Strömung berührt. „La tendresse de Louis XIV. pour sa famille“ ist das Thema der Preisaufgabe, die 1753 von der Akademie der Wissenschaften gestellt wurde. Die Aesthetik lenkte in die nämliche Bahn. Nicht ergötzen, sondern bessern soll die Kunst, Vorbilder schaffen den Guten zur Erhebung, zum warnenden Beispiel den Schlechten. Nur eine moralische Plastik, eine moralische Malerei könne man noch brauchen. Jedes Bild, jede Skulptur müsse der Ausdruck einer großen Maxime, eine Lektion für den Beschauer sein.

Für die älteren Künstler bedeutete das den Ruin. Boucher namentlich, der Maler der Grazien und des leichtsinnigen Hofes der Cythere, hatte die Wandlung des Geschmackes bitter zu fühlen. Auf dem Porträt, das der Schwede Roslin 1760 von ihm malte, ist er nicht mehr der brillante Kavalier, der Habitué der Oper, den Lundberg 1743 gemalt hatte. Müde Falten haben sich in das Gesicht geschrieben. Etwas Unsicheres, Unruhiges hat der Blick. Wie ein Tiger hatte sich Diderot auf ihn gestürzt. Es sei eine Schmach, noch Bilder eines Mannes sehen zu müssen, der sein Leben mit Prostituierten hinbrächte.

Alle Ideen von Ehrbarkeit und Unschuld seien ihm abhanden gekommen. Nur als Menetekel moralischer Versumpftheit lebe er in die tugendsame Epoche herüber.

Greuze gab diesen Stimmungen das künstlerische Gewand. Hatten Boucher und Fragonard für die pikanten Freuden vornehmer Lebemänner gesorgt, so wurde unter Greuzes Händen das Bild zur Moralpredigt. Wie die Philosophen und die Romanciers verkündet er die Lehre, daß nur in den Hütten reine ungeschminkte Zärtlichkeit wohne, nur hier jene Liebe, die wahrhaft glücklich macht. Wie bei Diderot geht durch alles die pathetische Absichtlichkeit moralischer Rührung. Wie die Dramen des Schriftstellers enthalten seine Bilder stets die Nutzanwendung: haec fabula docet. Und da die vornehme Welt, nachdem sie den Cancan des Lebens getanzt, empfindsam thränenselig geworden war, gestaltete Greuzes Leben sich zum Triumph. Das ganze Zeitalter weinte mit ihm über die Belohnung des Guten und die Bestrafung des Bösen tugendhafte Thränen. Vorher war in dem aristokratischen Frankreich das Volksleben selten geschildert worden. Die niederen Kreise, die Canaille, waren mehr Gegenstand des Spottes, als der Verherrlichung. Noch Boucher hatte in den zwölf Radierungen, die er unter dem Titel „Cris de Paris" herausgab, die Typen der Großstadt — den Hausierer, den Drehorgelmann, die Milchfrau — nur als kuriose Wesen vorgeführt, über die man lachte, wenn ihre gellen Stimmen von der Straße herauftönten. Jetzt unter der Aegide der Rousseauschen Philosophie hält der „dritte Stand" seinen Einzug in die Kunst. Es wird entdeckt, daß das Arkadien, das man bisher auf der Insel des Robinson Crusoe gesucht, auch in

unmittelbarer Nähe zu finden sei. Man war bezaubert, über die Ehrbarkeit des Volkes unterrichtet zu werden; war des Parfüms, das die Salons durchströmte, so überdrüssig, daß man mit Wollust den Geruch der Hündchen, Katzen und Hühner einatmete, die sich in den Stuben dieser braven Leute so ungeniert wie im Stalle bewegten.

Gleich sein erstes Bild, der „Familienvater, der seinen Kindern aus der Bibel vorliest", machte ihn 1755 zu einem berühmten Meister. Die ganze vornehme Welt drängte sich vor dem Werk zusammen, weil es nach dem geistreichen Atheismus der Philosophen so nagelneu war, von der simplen Frömmigkeit solch ehrbarer Landbewohner zu hören. Auch die zahlreiche Nachkommenschaft dieses Familienvaters imponierte. Die Frau des Rokoko hatte sehr geringschätzig über die Mutterfreuden gedacht. Jetzt wurde, wie die Memoiren Marmontels zeigen, der „kleine Mann" auch wegen seines Kinderreichtums beneidet. Wie ein biblischer Patriarch schwingt er auf Greuzes Bildern inmitten einer hundertköpfigen Nachkommenschaft sein Scepter. Die brave Urahne und der biedere Großvater väterlicher- und mütterlicherseits leben ebenfalls noch. Selbst die Onkel, Tanten, Vettern und Basen haben in der Familie ihr Nest gebaut und hängen aneinander mit hingebender Zärtlichkeit. Oed und erzwungen erschienen den vornehmen Damen alle ihre gesellschaftlichen Vergnügungen gegenüber dem traulichen Familienleben dieser Leute. Nicht weniger erstaunt waren sie, zu sehen, mit welch biblischer Feierlichkeit in diesen Kreisen alle Vorgänge des Lebens sich abspielten. Eine Verlobung in der Aristokratie ist ein geschäftlicher, gleichgültiger Akt. Die Comtesse verlobt sich, um als junge Frau die Huldigungen anderer entgegenzu-

nehmen. Mit der Festsetzung des Ehekontraktes und dem Handkuß des Verlobten ist die Sache abgethan. Im Volke weiß man noch, daß die Ehe ein heiliges Sakrament bedeutet. Zwölf Personen sind in dem Bilde der „Verlobung auf dem Lande“, das Greuze 1761 ausstellte, vereinigt. Mit erhabener Gebärde überreicht der Vater seinem Schwiegersohn die Mitgift und giebt ihm weise Ratschläge, ernste Lebensregeln auf den Weg. Verschämt und hingebungsvoll legt das junge Mädchen ihren Arm unter den des Geliebten. Ermutigende, tröstende Worte flüstert ihr die gute Mutter ins Ohr. In ehrfürchtigem Staunen, wie ein höheres Wesen, betrachten sie die jüngeren Schwestern.

„Glück auf, lieber Greuze, bleibe moralisch, und wenn der Moment kommt, wo du das Leben verlassen mußt, wird keine unter deinen Kompositionen sein, an die du mit Reue zu denken brauchst.“ Mit diesen Worten begrüßte Diderot Greuzes nächstes Bild, den Paralytischen, der im Salon von 1763 erschien. Er berichtete hier, welch hingebende Pflege, treu den Vorschriften der Bibel, die guten Kinder des Bürgerstandes ihren kranken Eltern widmen. Freilich — wer Vater und Mutter nicht ehrt, dem wird es auch nicht gut gehen, und er wird nicht lange leben auf Erden. Dieses Thema hat er in den beiden Bildern „der väterliche Fluch“ und „der bestrafte Sohn“ behandelt. Donnernd, wie ein olympischer Zeus, schleudert der Alte seinen Fluch auf den mißratenen Sprößling, während die Mutter in Thränen vergeht und die jüngeren Geschwister scheu und furchtsam auf den Geächteten blicken. Dann vergeht die Zeit. Reumütig, nachdem er erfahren, daß nur des Vaters Segen den Kindern Häuser baut, kehrt der Sohn ins

Vaterhaus zurück. Bittend, mit schlotternden Knieen, wie ein Bettler steht er in der Thür und will Verzeihung erflehen. Doch zu spät. Sein Vater ist tot. Mit tragischer Geste weist die Mutter auf den Leichnam, den schluchzend, weinend, stöhnend die Kinder und Enkel umgeben.

Nachdem Greuze mit solchen cyklischen Kompositionen begonnen, beabsichtigte er einen ganzen Roman von 26 Bildern zu schreiben, der unter dem Titel „Bazile und Thibaut" den Einfluß guter und schlechter Erziehung behandeln und mit der Verurteilung des Mörders Thibaut durch seinen Freund, den Richter Bazile, abschließen sollte. Zur Ausführung kam dieses Unternehmen nicht. Dagegen brachte er im nächsten Salon zwei Bilder, die das Thema der Mutterpflichten im Sinne Rousseaus behandelten. Eine junge Mutter übergiebt — trotz aller Lehren des Philosophen — ihr Kind einer Amme. Unter heißen Thränen der ganzen Familie vollzieht sich der Abschied. Aber Rousseau hat recht. Auf dem nächsten Bild kommt der Baby zwar als kräftiger Bub in das Elternhaus zurück. Doch er erkennt seine Mutter nicht und verlangt zur Amme. Nur Frauen, die selbst ihrer Mutterpflicht genügen, können die Liebe ihrer Kinder sich sichern.

Die junge Mutter, die mit ihren Kindern sich beschäftigt, ist also ein Lieblingsthema Greuzes. Er malt sie, wie sie ihrem Baby die Brust reicht, wie sie neben ihrem Gatten, zärtlicher Gedanken voll, an der Wiege sitzt. Ja, es braucht gar nicht um junge Mütter sich zu handeln — stets weist er darauf hin, daß die Bestimmung des Weibes die Mutterschaft, die Ernährung von Kindern ist. Das kleine Mädchen spielt mit der Puppe, denn

es soll dafür gesorgt werden, daß schon im Baby das Gefühl der Mütterlichkeit erwacht. Es trägt kein beengendes Korsett, denn der Busen soll voll sich entfalten. Während die Frau des Rokoko zeitlebens das junge Mädchen blieb, sind Greuzes Mädchen schon als Backfische Frauen. „La Laitière“ lautet zuweilen die Unterschrift. Es besteht ein enger psychologischer Zusammenhang zwischen dem Aeußeren der jungen Damen und ihrer ländlichen Freude, mit Marie Antoinette früh die Kühe zu melken. Blond oder brünett sind seine Mädchen, ein blaues oder rotes Band tragen sie im Haar. Schmollend oder ahnungsvoll fragend blicken die großen braunen Augen. Immer aber ist der Effekt auf diesen Gegensatz zugespitzt: auf den Kontrast zwischen den hellen, leuchtenden Kinderaugen, die noch so backfischhaft unerfahren blicken, und den vollentwickelten Formen reifer Weiblichkeit.

Bouchers Schönheitsideal ist nicht unschuldiger, sondern raffinierter geworden. Nur bleibt Greuze sogar in solchen Bildern moralischer Künstler. Die Scene, wie ein junges Mädchen dem Amor Tauben opfert, hat stets als Gegenstück Maria Magdalena, die reuige Sünderin, die mit dem Augenaufschlag der Niobe die Verzeihung des Himmels erfleht. Nicht die Freuden der Sinnlichkeit malt er, sondern die Trauer um die verlorene Unschuld. Ratlos wie ein aufgescheuchtes Reh blickt das arme Baby, dessen Krug zerbrochen ist. Ratlos, untröstlich, blickt das junge Mädchen, das ihren Spiegel hat fallen lassen, auf die zerbrochene Scheibe. Alles Lebensglückes beraubt, thränenden Auges schaut ein anderes Kind auf ihr gestorbenes Vögelchen. „Glaubt nicht,“ schrieb Diderot, „daß es um den Krug, den Spiegel oder das Vögelchen

sich handelt. Die jungen Mädchen beweinen mehr, und sie weinen mit Recht."

Greuze ist in dieser Mischung von thränenseliger Moral und perversem Hautgout der echte Maler seiner Zeit. Denn man darf nicht glauben, daß die Besserung eine tiefgehende gewesen wäre. Die Einfachheit und Sittsamkeit war nur Façade. Wohl bot Trianon, das „Klein-Wien" der Marie Antoinette, äußerlich einen sehr ländlichen Anblick. Am Fuße waldiger Hügel, am Ufer eines stillen Weihers zogen sich die bäuerlichen Häuser hin. Es gab einen Pachthof und eine Mühle, eine Milcherei und ein Taubenhaus. Fischer und Wäscherinnen arbeiteten in der Nähe. Die Damen trugen Strohhüte, die durch den Schäfergeschmack aufgekommen waren. Auf der Wiese spielten die Königskinder als Schäfer und Schäferinnen mit ihren Schafen und Ziegen. Doch im Innern von Trianon sah es gerade so aus wie in dem künstlichen Dorf, das der Prinz von Condé sich im Park von Chantilly hatte bauen lassen. Auch da gab es Bauernhäuser: eine Mühle, eine Scheune, einen Stall, eine Dorfschenke. Aber keines der Gebäude diente im Innern dem Zweck, den es äußerlich ankündigte. Das Wirtshaus enthielt die herrschaftliche Küche, der Stall eine Bibliothek, die Dorfschenke einen Billardsaal, die Scheune ein elegantes Schlafgemach mit zwei Boudoirs. Ebenso bestand in Trianon ein ganzes Gebäude aus Küchen. Es gab eine Küche für die kalten Speisen, eine andere für die Zwischengerichte, eine dritte für die Entrées, eine vierte für die Ragouts, eine fünfte für die Braten, eine sechste für die Pasteten, eine siebente für die Torten. Die Herren durften nur in scharlachroter Uniform mit weißer goldgestickter Weste erscheinen. Die

Scheune hatte den Zweck eines großen Ballsaales. Zuweilen, wenn unter einem Zelt im Freien getanzt wird, macht man sich das Vergnügen, ein paar schmucke Bauernburschen aus der Umgegend kommen zu lassen und über ihre tölpelhaften Bewegungen zu lachen. Doch im übrigen ist durch den Anschlag „De par la reine“ der Park im weitesten Umkreis für jeden Nichthoffähigen gesperrt. Selbst der König darf die Königin in Trianon nur nach vorhergegangener Einladung besuchen. Auch sonst hält man an allen Vorschriften der Etikette fest. Noch findet das Lever der Königin in Gegenwart aller Hofdamen statt. Ihr Hofstaat, 496 Chargen umfassend, kostete jährlich 45 Millionen. Die Summe, die für Spieldivertissements angesetzt war, betrug 300 000 Fr., die Summe für Toiletten 120 000 Fr., die aber gewöhnlich um 140 000 Fr. überschritten wurden. Etatsmäßig war die Anschaffung von zwölf großen Staatsroben, zwölf Phantasieanzügen und zwölf Paradekleidern für jede der vier Jahreszeiten. In einem einzigen Jahr wurden bei einer einzigen Modistin 300 Fichus für die Königin gekauft. Das Jahresgehalt des Friseurs einer Hofdame, der Madame Matignon, war 240 000 Fr. Und gerade damals war der Beruf der Coiffeure etwas so Wichtiges geworden, daß sie in einer Eingabe an die Regierung darum nachsuchten, gesellschaftlich den Künstlern gleichgestellt zu werden. Denn der Coiffeur gebrauche wie dieser „seine bildende Hand, seine Kunst verlange Genie, daher sie eine freie und liberale Kunst ist.“ Straußenfedern und Rubinnadeln schmückten die meterhohen Coiffuren. In einem einzigen Jahre kaufte Marie Antoinette für 700 000 Fr. Diamanten und schenkte dem Dauphin einen Wagen, dessen Räder und

Ornamente aus vergoldetem Silber, aus Rubinen und Saphiren bestanden. Der regelmäßige Kerzenverbrauch der Königin betrug jährlich 157 000 Fr. Die nicht abgebrannten wurden einer Kammerfrau überwiesen, die dadurch ein Jahreseinkommen von 50 000 Fr. bezog. Und daß die Sittlichkeit trotz alles äußeren Scheines nicht größer geworden war, erhellt aus einer Bemerkung des Journal des Modes, daß Ludwig XVI. zwar keine Maitressen, andere dagegen — Maitres unterhielten. Dieselbe erheuchelte Natürlichkeit, dieselbe moralische Unmoralität ist Greuzes Werken eigen.

In seinen Bildern lebt der tugendhafte, empfindsame Mensch, wie das ausgehende 18. Jahrhundert ihn träumte. Selbst die Künstlichkeit, die theatralische Affektiertheit seiner Bilder lag im Sinne der Zeit. So herrlich weit glaubte man es in der Tugend gebracht zu haben, daß man das Ergebnis mit deklamatorischem Pathos verkündete. So stolz war man, sich der Enterbten erinnert zu haben, daß man über die eigene Herzensgüte Thränen der Rührung vergoß. Ebenso salbungsvoll, ebenso phrasenhaft wie Greuze sprechen die Schriftsteller, reden die Staatsmänner von der Güte des Volkes. Das ganze menschliche Leben ist ihnen ein Melodrama, das mit dem Sieg der Tugend, der Bestrafung des Lasters endet. Und es war eine grausame Ironie des Schicksals, daß die Weltgeschichte in anderem Sinne die Bestrafung vornahm: daß dieser ganze rosafarbene Traum von Einfalt und Unschuld mit einem Blutsturz endete; der „Mann aus dem Volke“, sich später keineswegs als so lammfromm entpuppte, wie diese vornehme Gesellschaft sich ihn vorstellte.

Sogar ein antikes Schäferspiel folgte noch auf das

bürgerliche: es ging durch das Zeitalter schließlich doch ein Sehnen nach Einfachheit. Und indem sich das Rousseausche Streben nach Einfachheit der Sitten mit dem Streben nach einfacher Form verband, gelangte man vom Rokoko zu den Griechen, träumte sich in jene bukolische Zeit zurück, als es noch keinen Puder, keine Mieder, keine Reifröcke gab, sondern die Frauen schön wie Göttinnen dahergingen, die Männer mit der Syrinx neben Herden rasteten. Sittsam war man auch geworden. Darum erhielt die Coiffure die Form „à la Diane". Und ganz Paris verwandelte sich in Athen, seit des Abbé Barthélemy „Voyage du jeune Anacharsis" erschienen war. Nun gab es keine Bälle mehr, nur „anakreontische Feste". Die Damengürtel wurden mit roten Figuren auf schwarzem Grund, im Stil der griechischen Vasenbilder geschmückt. Die Herren trugen „boites à la grecque". Aus den Putzläden wanderte die Mode in die Werkstätten der Künstler. Die Architekten begannen Vitruv zu Rate zu ziehen und ihren Bauten die ruhige Linienschönheit griechischer Tempel zu geben. 1755 baut Soufflot das Pantheon. 1763 schreibt Grimm: „Seit einigen Jahren beginnt man antike Ornamente und Formen aufzusuchen. Die Vorliebe dafür ist so allgemein, daß jetzt alles à la grecque gemacht wird. Die innere und äußere Dekoration der Häuser, die Möbel, die Goldschmiedearbeiten tragen sämtlich den Stempel des Griechischen." Selbst Diderots Vorliebe für das moralische Rührstück, wie es Greuze malte, verband sich seit dem Anfang der sechziger Jahre mit der Begeisterung für die Antike. Er hält Vorlesungen über den antiken Geschmack, verlangt plastische Schönheit, reine einfache Linien.

Die letzten Jahre der Marie Antoinette bedeuten den

Höhepunkt dieses antiken Schäferspiels. Sie will „natürlich" werden, und die Muster dieser Natürlichkeit sind ihr die Griechen. Daher verbannt sie aus Trianon die Etikette, wählt die Harfe zu ihrem Lieblingsinstrument und bestimmt für ihre Kleider griechischen Schnitt. In einer einfachen weißen Musselinrobe, ein weißes Fichu lose um den Hals geschlungen, einen schlichten Strohhut auf dem Kopf, einen Spazierstock in der Hand sieht man sie, von nur einem Diener begleitet, durch die Laubgänge des Trianon wandeln. So groß war ihre Einfachheit, daß auf die Klagen über die Putzsucht der Königin nun die Beschwerden der Kaufleute folgten: durch die neue Mode werde die Industrie des Landes, besonders die Lyoner Seidenindustrie geschädigt.

Vien, der seinen Bildern das Aussehen antiker Gemmen zu geben suchte, ist der erste dieser Anakreontiker, und noch feiner spiegelt das antike Schäferspiel in den Werken der Frau Vigée-Lebrun sich wider. Ihr Atelier war in diesen Jahren der künstlerische Mittelpunkt von Paris, wo alle Größen der Diplomatie, der Litteratur und des Theaters zusammenkamen. Es war pikanter, von einem jungen Mädchen als von einem würdigen Akademiker sich malen zu lassen. Das schöne Weib wurde von den hohen Herren fast mehr als die geistvolle Malerin geschätzt. Auch Marie Antoinette und die Damen des Hofes saßen ihr, und Fräulein Vigée pflegte sie als Göttinnen, als Musen oder Sibyllen zu malen. Später verheiratete sie sich mit dem reichen Kunsthändler Lebrun, und es begannen in ihrem Hause jene schöngeistigen „Soupers à la grecque", die so fein die ganze Epoche beleuchten. „Alles — Kleider, Sitten, Speisen, Plaisirs und Tafel — war Athieniensisch. Madame Lebrun selbst

war Aspasia, Herr Abbé Barthélemy in einem griechischen Chiton, einen Lorbeerkranz auf dem Kopf, las ein Gedicht, Herr von Cubières spielte als Memnon die goldene Leyer, und junge Knaben warteten als Sklaven bei Tische auf. Die Tafel selbst war mit lauter antiken Gefäßen besetzt und alle Speisen echt altgriechisch." Dieser Verheiratung dankt man auch die schönsten Bilder, diejenigen, die sie selbst mit ihrem Töchterchen darstellen. Das Louvrebild namentlich, auf dem sie dasitzt, von ihrem Kind umarmt, scheint die Inspiration eines göttlichen Augenblickes zu sein. Wie manche Thonfiguren aus Tanagra aussehen, als wären sie direkt aus Paris bezogen, hat hier die weiche Grazie des Rokoko sich mit hellenischer Einfachheit zu einer bestrickenden Harmonie verwoben. Es liegt über den Werken die Stimmung eines theokritischen Zeitalters, das sich vor dem Hinscheiden an der Sonne einer alten Schönheitswelt wärmt, traumverloren den weichen Klängen der Syrinx lauscht, während von unten schon die Trommelwirbel eines neuen Weltalters herauftönen.

III. Der Sieg des Bürgertums.

11. England.

In Greuze und Hogarth platzen — so ähnlich sie sich äußerlich sind — zwei Welten aneinander. Während in Greuzes Werken die alte vornehme aristokratische Kunst ausklingt, setzt mit Hogarth — zum zweitenmal in der Kunstgeschichte — der Plebejer seine Stimme ein. Der Faden, den im 17. Jahrhundert die Holländer hatten fallen lassen, wird neu aufgenommen. Und nicht wieder aus der Hand gegeben. Im 17. Jahrhundert bildete Hol-

land noch eine kleine Enklave inmitten einer aristokratischen Welt. Das Uebergewicht des monarchischen Prinzips war derart, daß eine Kunst, die bürgerlich begonnen hatte, höfisch endete. Jetzt sinkt die Wagschale des Plebejertums. Ein Stück nach dem andern stirbt ab von der alten aristokratischen Welt. Ein Land nach dem andern legt die Grundsteine zu dem neuen Tempelbau, an dem wir noch heute arbeiten. Die große bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts bereitet sich vor. Und zum Führer auf diesem Wege war England berufen. Denn England war schon im 18. Jahrhundert ein demokratisches Land, hatte die Idee des modernen Freiheitsstaates durchgeführt, als auf dem Kontinent kaum die Gewitterschwüle der kommenden Stürme in der Luft lag. Keinen Druck des Despotismus gab es mehr, keine Standesunterschiede zwischen Adel und Bürgertum. Jeder hatte die Macht, seine Persönlichkeit und sein Schicksal nach eigenem Gutdünken zu gestalten.

Ein solcher Umschwung, wie ihn die Revolution von 1650 gebracht, mußte einen tiefgehenden Einfluß auf die sittliche Gestaltung des Lebens haben. Es war, als hätten sich plötzlich die Gefängnisse geöffnet und Verbrecherhorden das Land überschwemmt. Auf den Druck von früher war ein Rausch der Liederlichkeit, der zügellosesten Ausschweifung gefolgt. In Saus und Braus, unter Mord und Totschlag feierte England die ersten Jahre seiner Freiheit. In ganz London wimmelte es von Taschendieben und Räubern. Das Börsen- und Hazardspiel erreichte eine schwindelnde Höhe. Nabobs, die in Indien reich geworden, errichteten orientalische Harems. Selbst das Theater war dem Zug gefolgt. Denn die zotigen Komödien von Wycherley und Congrave haben nichts mit der zierlichen Frivolität der

Franzosen gemein. Es spricht aus ihnen die unflätige Roheit des Plebejers, der mit Behagen sich im Schmutze wälzt. Die Menagerie aller Leidenschaften war entfesselt. Ueber der Freiheit war die Sittlichkeit verloren gegangen.

Es handelte sich um die Erziehung dieses neuen Menschengeschlechtes. Auf die Flegeljahre sollten die Jahre des gesetzten Mannesalters folgen. Und ein freies Land konnte nicht mehr durch polizeiliche Maßregeln die wilde Flut des entfesselten Volksgeistes eindämmen. Auf pädagogischem Wege mußte die Besserung erzielt werden. So erklärt sich der tiefmoralisierende Zug, der fortan durch das englische Geistesleben geht. Collier begann damit, daß er sein Buch über die Unsittlichkeit der Bühne schrieb. Waren bisher die Dramen so grobzotig gewesen, so wurden sie nun moralische Lehrstücke. Sowohl für Southerne wie für Rowe ist die Bühne nur ein Mittel, eine allgemeine Sittenregel möglichst anschaulich vorzuführen. Richard Steele betrachtet in ähnlichem Sinn die Presse als Kanzel der moralischen Besserung. 1709 läßt er seine moralische Wochenschrift „The Tatler" erscheinen, worin er Schlemmerei und Trunksucht, das Spiel und die Schäden des Ehelebens geißelt. Auf den „Tatler" folgte 1711 der „Spectator", auf diesen „The Guardian", der Vormund, der es als sein Programm bezeichnete, „die Religion und Moral so eindringlich als möglich in das Gemüt der Menschen zu pflanzen, erhabene Musterbilder der Eltern- und Kinderpflichten vor Augen zu stellen, das Laster verhaßt und die Tugend liebenswert zu machen." Richardson begründete den moralisierenden Familienroman. Und unter dem Einfluß dieser Moralisten kam auch in die Kunst derselbe Geist. Auch sie, hieß es, müsse an der Kulturauf-

gabe der Epoche sich beteiligen. Auch der Maler hätte Sittenbildner seiner Zeit zu sein — dasselbe Programm, das in unserem Jahrhundert Proudhon in seinem Buch „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ verkündete.

William Hogarth ist also Moralprediger wie Greuze. Wo das Menschengedränge am dichtesten, ist er mitten darunter. In den Caféhäusern, in denen die Politiker, die Gelehrten, die Soldaten, die Kaufleute und Wechseljuden zusammensitzen, ist er immer zu finden. Morgens geht er auf die Börse, abends ins Theater. Und nie ist er stiller Beobachter, er ist Richter. Gleich Greuze malt er seine Bilder, um einzelne Paragraphen der Sittenlehre zu beweisen. Nur richtet er seine Sendschreiben an eine andere Adresse. Greuze schlug nicht auf das Laster los, sondern weckte für die Tugend gefühlvolle Bewunderung. Den dritten Stand benutzt er als Tugendspiegel, dessen edle Eigenschaften er der Aristokratie zur Erbauung vorführt. Hogarth geißelt die Laster des dritten Standes, um diesen selbst sittlich zu heben. Er flucht, schleudert Donnerkeile auf die Auswüchse der modernen Kultur, wettert gegen den Branntwein und die Libertinage. Während in Frankreich das Volksleben noch zur Anfertigung melodramatischer Schäferspiele dient, ist in England das Bürgertum schon ein Faktor des Geisteslebens geworden.

Mit den sechs Gemälden zum „Lebenslauf einer Dirne“ begann er 1733 seine Predigten. Mary Hackabout kommt vom Lande, um als Dienstmädchen eine Stelle zu suchen. Rasch erliegt sie der Verführung, wird Maitresse eines jüdischen Banquiers; dann thut sie sich mit einem Straßenräuber zusammen und endet in einem öffentlichen

Hause. — Ein zweiter Cyklus behandelt in acht Bildern den ähnlichen Lebenslauf eines jungen Mannes, des „Wüstlings". Als Student in Oxford hat er einem armen Mädchen die Ehe versprochen. Da wirft ihn der Tod eines reichen Onkels in das wüste Londoner Leben. Als Weiber- und Sportheld geht er den Weg zum Ruin, hilft durch Heirat mit einer alten Dame nochmals seinen Finanzen auf, verspielt das Geld seiner Frau und kommt ins Schuldgefängnis, wo er wahnsinnig wird. Nur seine Studentenliebe, Sara Young aus Oxford, die er so schnöd verlassen, gedenkt noch des Untreuen und besucht ihn im Irrenhaus. — Die „Mariage à la mode" von 1745 bezeichnet den Höhepunkt seines Schaffens. Ein verschuldeter Lord verheiratet seinen Sohn an die Tochter eines reichen Krämers aus der City. Ein Mädchen wird geboren, dann gehen beide ihre Wege. Der Mann überrascht die Frau mit einem Liebhaber und wird von diesem erstochen. Als junge Witwe kehrt sie in die bürgerliche Langweile des väterlichen Hauses zurück und endet, als sie die Hinrichtung ihres Geliebten erfährt, durch Gift. — In der letzten Folge ging er ganz zur Seelsorge und ins Kriminalistische über. Der Cyklus „Fleiß und Faulheit" von 1747 umfaßte zwölf Blätter, die er nur in Kupferstichen herausgab und als bildliche Wochenpredigt an die Arbeiter verteilte. In ein Tuchwebergeschäft treten gleichzeitig zwei Lehrlinge ein. Der Fleißige heiratet die Tochter des Prinzipals, wird Alderman und Lordmayor von London. Der Faule macht den umgekehrten Weg. Er wird erst Spieler, dann Vagabund und Mörder. Zum letztenmal treffen die beiden Kameraden zusammen, als der brave dem bösen das Todesurteil verkündet.

Ob die Kunst Kunst bleibt, wenn sie zur pädagogischen Hilfswissenschaft sich herabwürdigt, ist eine Frage für sich. Die Aufgabe, die er sich stellte, hat Hogarth drastisch gelöst. Da er nicht wie Greuze für seine Marquis und zarte Comtessen, sondern für betrunkene Engländer arbeitete, konnte er sein Ziel nur erreichen, wenn er seine Gedanken plump unterstrich. Keine schonende Rücksicht war angebracht. Faustdick ist alles aufgetragen. Während Greuze nur angenehm rühren will, braucht Hogarth erbarmungslos die Knute. Ueber menschlichen Bestien schwingt er den derben Knüttel der Moral als handfester Policeman und puritanischer Bourgeois. Auch keine Pforte für sentimentale Reue läßt er offen. Er zeigt das Laster in seiner ganzen Gemeinheit, taucht es in den Schmutz, schleppt es zur Bestrafung. Rad und Galgen ist im Hintergrund jedes seiner Werke errichtet. Und da die neue plebejische Welt von der Kunst noch nichts anderes als gemalte Wochenpredigten verlangte, wurde er nicht nur als „Erzieher", auch als großer Maler gepriesen.

Die beiden Porträtisten Reynolds und Gainsborough führen in die Kreise, die diese Erziehung des Volkes leiteten. Ist Hogarth der Plebejer, die bösartige Bulldogge, die Verkörperung des John Bull, so sind sie die Maler der vornehmen Welt. Die berühmtesten Männer, die schönsten Frauen Englands saßen ihnen. Doch auch hier bei aller Vornehmheit zeigt sich, daß man Menschen eines neuen Zeitalters gegenübersteht. Freundlich feine Minister, galante zierliche Erzbischöfe, duftende anmutige Marquis, die mit eleganter Leichtigkeit sich auf dem Boden des Parketts bewegen und deren weiße Stirn kein ernster Gedanke trübt, sind auf den französischen Bildnissen dar-

gestellt. Alle sind heiter und lebenslustig, von entnervter, effeminierter Eleganz. Alle haben das stereotype Lächeln der anerzogenen Höflichkeit auf den Lippen; alle die welken, zarten blassen Gesichter von Männern, die mehr im Salon als im Freien leben; deren kostbare Toilette nicht für Jagd und Sport, für Wind und Wetter gemacht ist; die nicht zu Fuß, nur im Wagen und in der Sänfte sich bewegen. Selbst bei Bürgerlichen ist Kleidung und Haltung durchaus aristokratisch. Das Vornehme, Lächelnde, Gepuderte, Kokette des Marquis ist auch für sie maßgebend. Die Gelehrten sogar verleugnen den Beruf. Nicht auf dem Katheder oder im Studierzimmer, redend oder arbeitend sind sie dargestellt. Kein Buch, keine Tinte, keine Feder ist in der Nähe. Diplomatengesichter haben sie. Von verbindlichem Lächeln ist der Mund umspielt. Nicht den Fachmann, nur den abgeschliffenen Weltmann wollen sie zeigen.

In England begann gerade damals der große litterarische und dramatische Aufschwung. Gibbon hatte sein Geschichtswerk, Burke die Juniusbriefe und die Ideen über das Schöne, Sterne Tristam Shandy und die empfindsame Reise, Johnson sein Wörterbuch, Fielding die Geschichte des Tom Jones, Smollet „Peregrine pickle“ geschrieben. Richardson, der Verfasser der Clarissa, hatte den Gipfel seiner Volkstümlichkeit erreicht, Oliver Goldsmith den Vicar of Wakefield vollendet; Garrick, der Schauspieler, stand auf der Höhe seines Ruhmes. Solche Schriftsteller- und Künstlerbildnisse überwiegen in Reynolds' und Gainsboroughs Porträtwerk. Und sie sind keine Diplomaten. Am Arbeitstisch sitzen sie. Der taucht die Feder ein. Jener, kurzsichtig, hält sein Buch dicht unter die Nase. Ungepflegt ist die Hand, vernachlässigt die Toilette. Aber

denkende, ausdrucksvolle Köpfe sieht man, Menschen, die hinter ihren Stirnen schon all die Probleme wälzen, die das neue Weltalter gebar.

Oder Parlamentarier, reiche Kaufleute, wettergeprüfte Seebären, Geistliche, Militärs, sind dargestellt: auch sie in nichts den blassen gepuderten Aristokraten des Ancien Régime ähnlich, sondern ein Geschlecht von derberem Knochenbau und weniger feinen Zügen: manche Gesichter roh und aufgedunsen, die Nase plump, der Blick von kalter Entschlossenheit, die breitbeinige Haltung voll selbstbewußter Würde und vierschrötigem plebejischem Stolz. Da steht ein General, grobklobig, feist, breitschulterig, mit gerötetem Fleischergesicht, der brutale Kraftmensch. Dort ein Prediger, kurz und stämmig, mit blühender Gesichtsfarbe und energischem Blick. Nirgends giebt es lächelnde Anmut, feingezeichnete Nasenflügel, weiße Hände und zierliche Eleganz. Tauchen neben den Bürgerlichen zuweilen knorrige Landbarone auf, so hat auch ihnen das Plebejertum schon etwas von seiner derben, vollblütigen Lebenskraft abgegeben. Selbst die Gewandung — das einfache, dunkle Tuch, das an die Stelle von Sammet und Seide getreten — verkündet den Anbruch einer neuen Zeit.

Auch die Frauen, trotz aller Eleganz haben nichts mit der Französin des 18. Jahrhunderts gemein. Die französische Aristokratin lebte im Salon. In der Toilette, die sie beim Ball oder im Theater trug, umflossen von Kerzenglanz ließ sie sich malen. Mrs. Siddons, auf dem Porträt von Gainsborough, ist in Straßentoilette dargestellt: einen großen Hut auf dem Kopf, den Muff in der Hand, keinen Perlenschmuck, sondern ein einfaches Seidenband um den

Hals. Auf die Lebenskünstlerin ist die Schauspielerin gefolgt und diese Schauspielerin schon wieder große Dame geworden. Hoch und frei ist die Stirn. Das ernste Auge mit den streng zusammengezogenen Brauen kündigt die Frauenbewegung des nächsten Jahrhunderts an. Bei den Französinnen noch Festesstimmung und weiche Sinnlichkeit, hier schon die intelligente, emanzipierte Frau, die sich anschickt, auf allen Gebieten geistigen Schaffens dem Manne es gleich zu thun. Selbst die Art des Sitzens ist bezeichnend: Dort die Pose der Schloßfrau, die keine Besuche macht, sondern nur empfängt. Hier die Haltung der Dame, die von der Straße zu flüchtigem Besuch bei einer Freundin heraufgekommen.

Für andere Bildnisse ist bezeichnend, daß der Schauplatz fast nie die Stadt, gewöhnlich das Land ist. Sport, Lektüre und Landleben — Dinge, die die Französin noch nicht kennt —, sind die Motive der Bilder. Die Dame sitzt im Parke ihres Landgutes, unter hohen Bäumen und träumt, einen Roman auf den Knieen, strahlend frisch, kein Parfüm, sondern Waldduft im Haar, das Gesicht von breitem Strohhut beschattet. Mechanisch gleitet ihre Hand über den Rücken des großen Bernhardiners, der zu ihren Füßen liegt. Oder sie blickt auf, um dem Spiele der Kinder zu lauschen. Denn im Gegensatz zur Französin leitet sie selbst die Erziehung der Kinder. Jubelnd, von einem kleinen Hündchen begleitet, kommen sie über den Rasen daher. Die Mutter nimmt das jüngste Töchterchen zu sich, küßt es, ordnet ihm das vom Winde zerzauste Haar. In Frankreich sind schon die Knaben kleine Herren und die Mädchen kleine Damen, die im Reifrock mit würdiger Miene an der Seite der Bonne daherstolzieren. Ihre kost-

bare Kleidung, ihr gepudertes Haar gestatten kein Toben. Gemessen und elegant sind die Bewegungen, nicht von unbewußter Kindlichkeit, sondern von jener studierten Grazie, die das Menuett verlangt. In England giebt es keine Schnürleibserziehung. Die Babys sind echte Naturkinder, die fessellos wie das Wild im Walde sich tummeln. Sie holen die Mutter ab, um mit ihr nach dem Hühnerhaus zu gehen und das Geflügel zu füttern. Oder sie klatschen in die Hände und springen ihr entgegen, wenn sie mit der Reitpeitsche, das Pferd am Zügel, vom Spazierritt zurückkommt. Sind die französischen Bildnisse von schwüler Salonatmosphäre umflossen, so atmet man hier reine Landluft, den Duft der Wiesen und Wälder. Denn wie es ein englischer Zug ist, daß die Damen und Kinder fast immer im Freien dargestellt sind, hat auch die Natur, in der sie sich bewegen, nichts mit der französischen gemein. Beim Parkstil Lenôtres soll jede Einzelheit zeigen, daß ein souveräner Wille alles regelt und leitet. Der englische Gartenstil, dem Geschmack des freien Volkes entsprechend, läßt der Natur ihre Freiheit. Nur veredelt er sie, frisiert sie, mäßigt ihre Wildheit, so wie die gebildeten Klassen den wilden Naturmenschen zum gesitteten Bourgeois zu frisieren suchten.

Bei Gainsborough kommt dieses englische Element noch mehr als bei Reynolds zum Ausdruck. Denn Reynolds, der Denker und Grübler, betrachtete seine Modelle nicht ganz unbefangen, sondern sah sie durch das Medium der alten Meister. Wie die Italiener des 17. Jahrhunderts liebte er die Personen, die ihm saßen, in mythologischer oder geschichtlicher Auffassung darzustellen, hat die Schauspielerin Mrs. Siddons als tragische Muse, die Fräulein

Montgomery als die drei Grazien, Mrs. Sheridan als heilige Cäcilie, den Schauspieler Garrick neben den allegorischen Figuren der Tragödie und Komödie gemalt. Auch durch die Farbe und Pose suchte er seinen Modellen eine Aehnlichkeit mit den Renaissancemenschen, etwas Stilvolles, Klassisches zu geben. In den Bildern Gainboroughs spricht sich rein der Engländer aus. Nicht auf die warmbraunen Töne der alten Meister, sondern auf eine helle grünlichblaue Skala sind sie gestimmt. Nicht umstrahlt vom Glanze der Renaissance, haben sie das feine angelsächsische Aroma, das noch heute so duftig aus den Werken der englischen Maler strömt.

Auch dadurch unterscheiden sich die beiden, daß Reynolds, wenn er keine Porträtsitzung hatte, Geschichtsbilder, Gainsborough Landschaften malte. Die Historien des Akademiepräsidenten — der Tod Didos, die Enthaltsamkeit des Scipio, Cupido und Venus — weisen ins 17. Jahrhundert zurück. Gainsborough wird als Vorläufer der großen Landschafter des 19. Jahrhunderts gefeiert.

Die Litteratur war auch auf diesem Wege vorausgegangen. Schon 1727, als in Frankreich noch Lenôtre den Geschmack beherrschte, war Thomsons „Frühling" erschienen, wo das Lauschige und Idyllische, Waldschatten und Wiesenhelle, die grüne Ueppigkeit des englischen Bodens und das Lied der Vögel besungen wird. Gainsborough übersetzte Thomson in die Malerei. Neben Wilson, dem Nachahmer Claude Lorrains, steht er als erster englischer Landschafter. Sein Heimatdorf Sudbury liegt mitten in der frischen, zarten englischen Natur. Kleine Flüsse ziehen sich durch leichtgewelltes Gelände. Weite

Wiesen wechseln mit sanften Thälern. In eingehegten Rasenplätzen weiden Damhirsche und Rehe, die neugierig herbeikommen, wenn der Zug vorbeibraust. Duftige Linden stehen träumerisch in der milden, parkartigen Landschaft, durch die wie ein silbernes Band der Stour sich windet. Hier trieb sich Gainsborough als Knabe umher, und was er in der Jugend lieben gelernt, malte er später. Seine Landschaften kennen keine wildbewegte Großheit, sind keine Bühnen für arkadische Schäferspiele, sondern ein Tummelplatz der Kinder, ein Ruheort der Herden. Hochstämmige Bäume breiten ihre Aeste schützend über einsame Hütten, an deren Thür kleine Bauernkinder spielen. Oder ein Bauer kommt mit seinem Holzbündel aus dem Wald zurück. Tiefgrüne Rasenflächen, wogende Kornfelder ziehen sich hin. Ziegen, von kleinen Zicklein begleitet, grasen auf der Wiese. Es liegt über seinen Werken die frohe Empfindung des Städters, der aus dem Schmutz der City ins Grüne kommt. Durch Bilder wie diese ist England das Heimatland der „intimen Landschaftsmalerei" geworden, jener feinen, bescheidenen Kunst, die erst das Großstadtleben gebären konnte. Litterarisch und künstlerisch wies es den übrigen Nationen den Weg.

12. Die Aufklärung.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts befruchten die englischen Einflüsse den Kontinent. Auch hier wird der Vergangenheit der Krieg erklärt und auf allen Gebieten des Geisteslebens nach neuen Zuständen gesucht. Das Bürgertum betritt die Staffel, die es zur Macht emporführt.

Selbstverständlich konnte diese Emanzipation nicht in friedlicher Stille sich vollziehen. All die Kämpfe, die

England schon im 17. Jahrhundert gehabt, waren auf dem Kontinent erst durchzufechten. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutet also für die andern Völker eine Zeit des Sturms, in der zwei Kulturen sich scheiden.

Litterarisch übernahm Deutschland die Führung. Hatten vorher die deutschen Fürstenhöfe ihren Stolz darin gesucht, kleine Kopien von Versailles zu sein, so wird jetzt die Einfachheit und Natürlichkeit der englischen Sitten als vorbildlich hingestellt. Auf die Epoche Augusts des Starken und der Gräfin Königsmarck folgt zunächst das Zeitalter, dem der biedere, brave, moralische Gellert das Gepräge giebt. Alle englischen Schriftsteller — Smollet wie Sterne, Richardson wie Goldsmith — fanden weite Verbreitung. Während es vorher allgemeines Gesetz war, nur Fürsten und Feldherren sei das Vorrecht tragischer Würde einzuräumen, erhält jetzt das Drama einen bürgerlichen Charakter. An die Stelle der Tragödien, die von Königen und Staatsmännern handeln, treten solche, die in bürgerlichen Kreisen spielen. Und mit dem Bürgerlichen kam das Nüchterne, Didaktische, platt Verständige von England nach Deutschland herüber.

Dann ein weiterer Scenenwechsel, und auf das Zeitalter des spießbürgerlichen Moralisierens folgt das der wilden Genialität. Nachdem sich einmal der geistige Horizont verändert hatte, fühlte man desto mehr sich eingeklemmt in einer Wirklichkeit, die nichts mit der erträumten gemein hatte. Aus dem Pedantischen, dem Zopf, der sozialen Hierarchie sehnt man sich nach „des Lebens Bächen, nach des Lebens Quellen hin". Man will von vorn anfangen, schwärmt für die Menschen der Vorzeit, sucht ihnen an Kraft und verwegener Kühnheit zu gleichen.

Darum schwelgt man in Parforcemärchen und in tollen Ritten, in nächtlichen Eisläufen und wilden Jagden. Statt seidener Schuhe trägt man Stulpenstiefel, bevölkert die germanischen Wälder mit Barden und Druiden, träumt von gotischen Domen und Rittern mit gepanzerter Faust. Auf das sanftmütige Schriftstellergeschlecht folgt ein kriegerisches, das aus Blut und Eisen eine neue Welt formen möchte. 1774 erscheint Goethes Werther, eine Liebesgeschichte, doch zugleich das Manifest eines jungen Titanen, dessen Freiheitsdrang alle Scheidewände der Gesellschaft sprengt. Bald darauf kommt Schiller mit jenen Erstlingswerken, die eine Kriegserklärung gegen alles Bestehende waren. Der zornig aufspringende Löwe mit der Inschrift „In Tyrannos", den die Titelvignette der zweiten Auflage der Räuber zeigt, ist der innerste Ausdruck der Stimmung, die das Zeitalter durchglühte. Mit scharfer Betonung nennt sich „Fiesko" auf dem Titel ein „republikanisches" Trauerspiel. „Kabale und Liebe" greift mitten in die Fäulnis der Gegenwart hinein.

Auch das landschaftliche Empfinden macht eine Wandlung durch. Dasselbe Naturgefühl, das in England Thomsons Jahreszeiten entstehen ließ, kommt bei uns zu Worte. Kleist schreibt 1749 seinen Frühling. Haller feiert die großartige Natur des Hochgebirges, führt in Felsenhöhlen und einsame Wälder, wo kein Licht durch finstere Tannen strahlt. Noch folgenreicher wurde das Eingreifen Rousseaus, mit dem für den Kontinent eine neue Epoche des Naturempfindens anhebt. Denn nicht für jene künstlich hergerichtete Ländlichkeit schwärmt er, wie Boucher und Fragonard sie malten: für jene Landschaften mit Taubenschlägen und Windmühlen, mit Cascaden, Meiereien und

Strohhütten, wo die vornehmen Damen, der Parkanlagen Lenôtres müde, in seidenem Schäfergewand die Kühe melkten. Er preist die Majestät der einsamen, von Menschenhand unberührten Natur, die Herrlichkeit himmelstarrender Felsen und tosender Wasserfälle, spricht von düsteren, nebelumwobenen Fichtenhöhen, vom Glitzern der Sonnenstrahlen auf beeisten Bergzacken, von taufrischen Wäldern, in denen die Vögel zwitschern. War für das ältere aristokratische Geschlecht die Landschaft nur Hintergrund der geselligen Freuden des Daseins, so liebt man sie jetzt in ihrer erhabenen Einsamkeit. Statt des Zephyrfächelns wird der brausende Wind, statt des Bukolischen das wilde Toben der Elemente gefeiert. Manche landschaftliche Schilderungen in Goethes Werther sind von einer modernen Feinheit, als hätte er Bilder von Dupré, von Corot oder Daubigny beschrieben.

Doch sucht man nach Kunstwerken, die diese Genieperiode der deutschen Litteratur entstehen ließ, so ist das Ergebnis ein äußerst geringes. Was für den Litterarhistoriker ein Heldenzeitalter bedeutet, ist für den Kunsthistoriker eine Oede. Nicht zufällig. Denn während die Litteratur neue Weltalter vorbereitet, kann die Kunst nur auf der Basis einer ruhigen, abgeschlossenen Kultur sich erheben. Auch im bürgerlichen Holland und im bürgerlichen England war sie nicht während der Kämpfe hervorgetreten, sondern erst, nachdem die bürgerliche Kultur ihre feste Ausprägung erhalten hatte. Und in Deutschland dauerte die kunstlose Zeit um so länger, als hier — noch weit mehr als in England — die neue Kultur einen specifisch litterarischen Charakter annahm. Schillers „tintenklecksendes Säkulum brach an. Alle Kräfte zog die Litte-

ratur in ihren Dienst. Alle Welt lauschte den Worten der Schriftsteller. Das Buch wurde der Begleiter des Menschen. Die Kunst hatte in der neuen Welt nur insoweit Berechtigung, als sie dem Schrifttum diente. Wie in England Hogarth ein Glied der großen litterarischen Bewegung ist, dankt in Deutschland Daniel Chodowiecki allein dem Umstand seinen Ruhm, daß er seinen behenden Grabstichel in den Dienst der Schriftsteller gab.

Nachdem Lessing in der Minna das erste bürgerliche Schauspiel geschaffen, versuchte Chodowiecki der Zeichner deutschen Bürgertums zu werden. In einer Zeit, als niemand ohne Buch in der Tasche ausging, fand er seinen Beruf darin, die Klassiker zu illustrieren. Freilich vom Geiste der großen Schriftsteller hat er nichts. „Der wackere Chodowiecki" pflegt Goethe ihn zu nennen, und das ist die einzig mögliche Bezeichnung. Im Grunde seines Wesens ist er Spießbürger, ebenso treuherzig und redselig wie hausbacken nüchtern, ein echter Typus jenes Berlinertums, das in der gleichzeitigen Litteratur durch Nicolai vertreten ist, später in Krüger noch einmal auflebte und mit Menzel fast zur Genialität sich erhob. Platt, breit und gemeinverständlich behandelt er seine Stoffe. Je mehr ein Schriftsteller bieder, ehrbar und klar ist, desto congenialer illustriert ihn Chodowiecki. Der brave sanftmütige Gellert ist ihm lieber als der geistvolle Lessing. Gleim, Campe, Kotzebue liegen ihm besser als Bürger, Mathison und Wieland. In diesem biederen Hausverstand ist sein Oeuvre nur der Spiegel der Aufklärungszeit, nicht der genialischen Sturm- und Drangzeit. Eines seiner schönsten Blätter zeigt ihn am Fenster sitzend, mit Zeichnen beschäftigt, im gemütlichen Kreise der Seinen. Das Sofa bildet den

Mittelpunkt des Wohnzimmers. Um den Sofatisch hat sich die Familie vereint. Und dieser Sinn für die Gemütlichkeit deutschen Familienlebens ist der Grundzug seiner biedermaierisch freundlichen, lächelnd harmlosen Kunst.

Neben der Klassikerillustration spielt allein das Bildnis eine Rolle. Und auch hier verfolgt man, wie allmählich die Aristokratie das Mäcenat an das Bürgertum abgiebt. Antoine Pesne aus Paris, der als Akademiedirektor in Berlin lebte, ist noch der Typus des Hofmalers. Fast ausschließlich für die Aristokratie ist er beschäftigt. Aber selbst in diesen Bildnissen überrascht etwas Massives, Derbes im Gegensatz zu der leichten Koketterie und rosigen Weichlichkeit des Rokoko. Ernst sind die Mienen, ernst die Gewänder. Pesne ist schon der Hofmaler eines Hofes, der der Anschauung huldigt, daß der König nur der erste Diener seines Staates sei.

Balthasar Denner aus Hamburg wurde der erste Porträtist des emporkommenden Plebejertums, jener Kreise, die zur Kunst noch kein Verhältnis hatten und vom Bilde die banale, möglichst genaue Reproduktion der Wirklichkeit forderten. Um diesen Wünschen zu entsprechen, stellte er sich auf den Boden Gerard Dous. Jede Runzel, jede Hautfalte wird genau verzeichnet, jedes Haar vom Pelz, jedes Schillern der Sammetmütze gewissenhaft notiert, das Ganze so ausgefeilt, daß nichts von der Handarbeit des Pinsels zu sehen ist, sondern das Bild das Aussehen einer Porzellantafel erhält.

Eine Reihe anderer Bildnisse spiegelt die geistige Erhebung Deutschlands wider. Besonders die „Freundschaftstempel" sind für die Aufklärungsepoche bezeichnend. Schon 1745 hatte in Halberstadt Gleim begonnen, die Bild-

nisse berühmter deutscher Männer zu sammeln. Später legte Philipp Erasmus Reich in Leipzig, der Besitzer der Weidmannschen Buchhandlung, der als Verleger in Beziehung zu berühmten Männern gekommen war, jene Sammlung an, die sich heute in der Universitätsbibliothek in Leipzig befindet. Der Geschichtschreiber dieser Epoche zu werden, war Anton Graff berufen. Wie Chodowiecki die Klassiker illustrierte, porträtiert sie Graff, und durch die Kupferstiche Bauses werden seine Bildnisse ins Volk getragen. Gellert und Bodmer, Geßner und Herder, Wieland und Lessing, Schiller und Bürger, Weiße und Rabener, von Philosophen Sulzer und Mendelssohn, von Schauspielern Iffland und Corona Schröter, von Gelehrten Ramler, Lippert und Hagedorn, hat er gemalt, hat den litterarischen Größen des 18. Jahrhunderts die Gestalt gegeben, unter der sie fortleben. Und fast noch mehr als in den Schriftstellerbildnissen Reynolds' spiegelt sich in denen Graffs das rein geistige Wesen des neuen Weltalters wider. Kein Beiwerk giebt es. Selten malt er die Personen in ganzer Figur. In den Köpfen allein mit den mächtigen Denkerstirnen ist das Leben konzentriert. Augen blicken uns an, die nicht mehr an Menuette und Bals champêtres denken, sondern die Kritik der reinen Vernunft gelesen haben.

Außer der Klassikerillustration und dem Klassikerporträt hatte vorläufig die neue Welt keinen Kunstbedarf. Denn es ist ein dürftiges Ergebnis, daß Wilhelm Tischbein 1784 einen Conradin im Geist des Bodmerschen Bardentums malte. Und Goethes wunderbare landschaftliche Schilderungen im Werther lesen sich ebenfalls angenehmer, als sich die Bilder der gleichzeitigen Landschafter betrachten. Es ist sogar ein sehr bezeichnender Zug,

daß damals jene litterarische Naturmalerei aufkam, die Lessing später im Laokoon bekämpfte. Die geschriebenen Landschaften wurden den gemalten vorgezogen. Und die gemalten sind auch litterarisch oder lediglich des gegenständlichen Interesses wegen geschätzt. Salomon Geßner amüsiert sich damit, daß er die idyllischen Plätzchen, die er in seinen Gedichten besingt, auch in Radierungen darstellt. Philipp Hackert wurde der Chodowiecki der Landschaftsmalerei, erzählte den deutschen Bürgern mit nüchtern redlicher Sachlichkeit, wie es im schönen Italien aussieht. Der Tiermaler Elias Riedinger fand Beifall durch die zoologische Genauigkeit, mit der er Hunde und Pferde, Hirsche und Rehe, Elefanten und Nilpferde in seinen Stichen verewigte. Noch nicht fähig, mit dem Auge zu genießen, schätzte man die Malerei nur, insofern sie Nutrimentum spiritus war. In der eisigen Welt des Gedankens mußte die Schönheit erstarren. Nachdem man vom Baum der Erkenntnis gegessen, wurde man aus dem Paradies der Kunst vertrieben.

13. Das Sterben in Schönheit.

Eine einzige Stadt gab es in Europa, wohin noch nichts von allen Kämpfen gedrungen war, wo zur selben Zeit, als anderwärts schon die künstlerische Kultur zerstört war, die alte aristokratische Kunst noch eine feine Nachblüte erlebte. Venedig, jederzeit um Jahrzehnte hinter der allgemeinen Kunstentwickelung herschreitend, blieb auch im 18. Jahrhundert dieser Gewohnheit treu. Nachdem es so lange das Bollwerk der Kirche gewesen, war es nun weltlich und leichtsinnig, Grazie und Lachen geworden, nicht mehr von schwarzen

Priestern, sondern von rosaroten und bläulichen Hirten bevölkert. Es giebt von Favretto ein Bild „Auf der Piazetta“. Auf den glatten Steinfliesen des Markusplatzes vor der Loggetta mit ihren hellfarbigen Marmorsäulen und ihrem glitzernden Gitterwerk wogt zur Promenadenstunde eine farbenprächtige, elegante Menge. Man plaudert, lorgnettiert, begrüßt chevaleresk die Königinnen der Schönheit. Das war das Venedig der Goldoni, Gozzi und Casanova, die vom Schimmer alter Herrlichkeit umflossene Zauberstadt, die zur selben Zeit, als anderwärts die Menschen schon Hornbrillen und schwarze Tuchröcke trugen, noch in fieberhafter Lust und rauschender Festfreude, singend, kokettierend ihr Rokoko feierte.

Giampattista Piazetta hatte als erster die Bahnen der alten kirchlichen Kunst verlassen. Nur durch den Titel sind seine Madonnen als solche gekennzeichnet. In Wahrheit sind es junge Mütter, die mit ihrem Kinde tändeln. Und das Gros seiner Werke sind Backfischbilder. Junge Mädchen in jenem verführerischen Alter, das die zierlichen Füßchen mit dem ersten langen Kleide verdeckt, träumen, schmollen, lachen, blicken unschuldig und doch ahnungsvoll in die Welt. In immer neuen Varianten kehrt dieser Backfischtypus bei den Folgenden wieder. Bäuerinnen, Geflügelhändlerinnen und Blumenmädchen sind auf den Bildern Domenico Maiottos, Francesco Guarannas und Antonio Chiozzottos dargestellt. Doch sie ähneln nicht den dicken Weibern, die früh auf dem Markte sitzen. Der Backfisch Piazettas mit den rosigen Lippen und den schlanken Bewegungen hat sich zur Abwechslung als Landmädchen oder Blumen-

mädchen kostümiert. Rotari ist der feinste Interpret dieses aufknospenden Backfischtums. In allen Situationen hat er die hübschen Kinder gemalt: wie sie über der Lektüre eingeschlafen sind und von ihrem jugendlichen Cisisbeo geneckt werden, wie sie beim Nähzeug von märchenhaften Königssöhnen träumen, oder als Zigeunerinnen alten Herren den Kopf verdrehen. Pietro Longhi schrieb dann die ganze Chronik Venedigs. Jahrhundertelang war die Venetianerin zu orientalischem Haremsleben verurteilt. Keinem Malerauge enthüllten sich die Geheimnisse des Serails. Jetzt hatten die Thore sich geöffnet. Die Gentildonna war Dame von Welt, der Mittelpunkt schöngeistiger Salons geworden. Longhi bemächtigte sich dieser Gestalt der Patrizierin und verließ sie nicht, bis er alles über sie gesagt hatte, vom Lever bis zur Heimkehr vom Ball. Ueberallhin — ins Schlafgemach, ins Boudoir, auf die Promenade, in die Spielsäle, zur Wahrsagerin, zum Ridotto folgt er ihr, und in den Bildern wird über die Beobachtungen mit mehr Sachlichkeit als Esprit berichtet.

Der Geist des Zeitalters hat in den Werken Tiepolos Gestalt gewonnen. Er ist der Fürst, der strahlende Lichtgott des Venedig, das noch wie eine verzauberte Märcheninsel sich aus einer kunstarmen Welt erhob.

Tiepolo hat alles gemalt. Kein Stoffgebiet, keine Technik ist ihm fremd. Gerade damals wurde in Venedig eine große Bauthätigkeit entfaltet. Balthassare Longhena, Cominelli und ihre Schüler schufen jene Barockbauten, die noch heute der Lagunenstadt ihr phantastisch

glitzerndes Gepräge geben: die Façade ein wildes Potpourri von Hermen und Atlanten, von Säulen und Kartuschen, das Innere kahl und leer. Hier hatte Tiepolo einzusetzen. Er erfüllte die Räume mit dem Sonnenschein seiner lichten strahlenden Kunst.

In der Jesuitenkirche in Venedig malte er die Verteilung des Rosenkranzes durch den heiligen Dominicus, in der Kirche Santa Maria della Pietà einen Triumph des Glaubens, in der Chiesa dei Scalzi die Legende, wie Engel das Haus der Maria nach Loreto überführen. Im Palazzo Rezzonico ist der Triumph des Sonnengottes, im Palazzo Labia ein Thema aus der Verfallzeit der römischen Republik — das Gastmahl und die Abreise der Kleopatra behandelt. Wie für Venedig, arbeitet er für die benachbarten Städte. Die Villa Valmarana bei Vicenza hat er mit Scenen aus Homer, Virgil, Ariost und Tasso, den Palazzo Clerici in Mailand mit einer Apotheose Apollos, den Palazzo Canossa in Verona mit einem Triumph des Herkules, den erzbischöflichen Palast in Udine mit einem Falle Lucifers dekoriert. Und nicht auf Italien beschränkt sich seine Thätigkeit. Sie erstreckt sich auf das katholische Süddeutschland und auf Spanien. Seit 1750 entstand die Dekoration der Würzburger Residenz — im Treppenhaus die Darstellung, wie die vier Weltteile dem Herzogtum Franken huldigen, im Kaisersaal eine Scene aus der ruhmreichen Vergangenheit der Stadt: wie Kaiser Barbarossa 1156 mit der schönen Beatrice von Burgund getraut wird und den Bischof von Würzburg zum weltlichen Herrscher über das Herzogtum Franken einsetzt. Im Madrider Königs-

schloß malt er für den Leibgardensaal eine Schmiede Vulkans, für den Vorsaal eine Apotheose Hispanias, für den Thronsaal die spanischen Provinzen.

Doch wenig ist mit solcher Angabe des Inhaltes gedient. Denn Tiepolos Kunst ist keine Mauerdidaktik. Es ist dekorative Musik, die mit jubelnden Accorden das Haus durchtönt. Auf ferne Prachtbauten, auf sonnegebadete Landschaften, in den Aether des Himmels blickt man hinaus. In wildem mänadischem Taumel schweben Engel und Genien durch den Raum, singen, lachen, überschlagen sich. Junge Ritter auf weißem Zelter, wehende Fahnen in der Hand, sprengen daher. Oder säulengetragene, baldachingeschmückte Loggien, Treppenhäuser und Terrassen erheben sich. Festlich gekleidete Menschen schauen von Balustraden hernieder. Musikanten spielen auf. Diener, darunter Nubier in buntem orientalischem Kostüm, kommen und gehen. Gelbe Aegypterinnen auf goldstrotzenden Elefanten, Mekkapilger, Mohrinnen auf Kamelen, Araber, Perser, Türken, Indianer und kalifornische Goldsucher ziehen vorbei. Auch Chinoiserien sind eingestreut: Theepavillons und japanische Tempel, Chinesen und Chinesinnen, die mit roten Sonnenschirmen in feierlicher Grandezza dahergehen. Oder Pegasus stürmt durch den Aether und eine Pyramide richtet mitten in den Wolken sich auf. Alle Zeiten und Zonen geben sich Stelldichein. Götter, Menschen und Amoretten, tropische Pflanzen, Vögel und bunte Fahnen webt er zu Feenarchitekturen von märchenhafter exotischer Pracht zusammen.

Neben Veronese erscheint er als größter venetianischer Dekorateur, als der Erbe, Verwender und Ver-

schwender einer alten Kultur. Das enorme Können eines kunststarken Ahnen lebt in dem leichtsinnigen Kinde des 18. Jahrhunderts auf. Nur wird es zum Ausdruck ganz neuer Ideen verwendet. Veroneses Kunst war eine Tochter des 16. Jahrhunderts, klar, ruhig, klassisch, von festem Aufbau und wohlabgewogenen geometrischen Linien. Bei Tiepolo erklingen keine majestätischen Stanzen, sondern kecke prickelnde Gesänge. Wo bei Veronese Rhythmus und Ruhe, ist bei ihm Freiheit und Nonchalance, Nervosität und Laune. Der venetianische Geist, damals noch feierlich, ist zum geschmeidigen Jongleur geworden, fliegt, springt, tanzt, schlägt Capriolen. Alle Last ist aufgehoben. Aller Körperlichkeit entkleidet schweben die Wesen durch den silberklaren Aether. Alle großen Perspektiviker der Vergangenheit, Mantegna wie Melozzo, Correggio wie der Pater Pozzo, erscheinen als schwerfällige ringende Geister neben Tiepolo. Er ist der Geschickteste der Geschickten, ein Mensch, der immer wieder ein neues Fest auf dieser Erde bereitet, ein Prestigiateur, dessen Hand wie in logischen Reflexbewegungen jedem Blitzen seines Auges folgt.

Aber er ist noch mehr. Denn die Fresken bilden nur einen Teil seines ungeheuren Lebenswerkes. Zu den dekorativen Arbeiten kommen die Radierungen und Oelbilder. Seine Radierungen, die Capriccios und die Scherzi di fantasia lassen sich in Worten nicht beschreiben. Es ist ein Hexensabbath von Magierphantastik und orientalischem Zauberspuk. Da beschwört ein alter Magier neben einem antiken Sarkophag eine Schlange. Dort hockt einer an einem heidnischen Grabmal und verbrennt einen Totenkopf. Dort betrachtet

einer sinnend, an einen Dionysosaltar gelehnt, das Skelett des Todes, während ein Mädchen mit einem Satyr kost. Und hier sogar, wo er in Schwarz und Weiß nur arbeitet, scheinen die Figuren von glühendem Sonnenlicht umflossen.

Seine Oelbilder zeigen ihn wieder von anderer Seite. Nicht im Inhalt liegt das Neue. Denn Tiepolo hat — im Unterschied zu Piazetta und Longhi — selten Scenen aus dem modernen Leben gemalt. Seine meisten Werke sind Altarbilder: Visionen, Martyrien, Konzeptionen. Grausamkeit mischt sich mit hysterischer Sinnlichkeit und katholischem Mysticismus. Tote Augen starren hoffnungslos uns an, blasse Lippen murmeln Gebete, bleiche Hände heben zum Kreuz sich empor. Und kein Zufall ist, daß gerade in Venedig, allein in Venedig, noch am Schlusse des 18. Jahrhunderts diese alten Stoffe der Gegenreformation vorkommen. Aber welch unbeschreibliche pathologische Verfeinerung hat ihnen Tiepolo gegeben! Wie hat er auf dem Berliner Bilde das alte Thema vom Martyrium der Agathe für die Nerven des Rokoko umgestaltet! Daß er als Kolorist nur helle, feinschmeckerisch blasse Harmonien liebt, ist selbstverständlich bei dem Sohne des 18. Jahrhunderts. Er beruhigt und dämpft die Farbe, gefällt sich in weichen, ersterbenden Accorden, in dunklem Schwarz, zartem Weiß, feinen gebleichten rosa und lila Nuaucen. Ihm allein aber gehört dieser Frauentypus von raffinierter Sinnlichkeit und orientalischer Verträumtheit, von bleicher augenumränderter Müdigkeit und zitternder Lebenslust. Es steht nicht fest, ob Tiepolo dem alten Adelsgeschlecht gleichen Namens entstammte, das mehrere Jahrhunderte

hindurch der Markusrepublik Dogen, Prokuratoren und Kriegshelden schenkte. Aber man denkt ihn sich gern als Sproß einer altadligen Familie, so groß ist seine Scheu vor allem Banalen, Plebejischen. Als vorletztes Kind eines schon bejahrten Vaters hatte er die Jugend unter der Obhut seiner Mutter verlebt, war als aristokratischer Dandy früh der Liebling der Frauen geworden. Das erklärt den femininen Zug, der durch sein Wesen geht, die krankhafte Feinfühligkeit, mit der er das Parfum der Frau atmet. Die älteren Venetianer liebten eine königlich machtvolle, animalische Schönheit. Tiepolo als Abstraktor von Quintessenz pflückte bleiche Theerosen von betäubendem Duft. Wie Baudelaire schreibt: „Zwei Frauen wurden mir vorgestellt, die eine widerwärtig durch Gesundheit, ohne Haltung, ohne Blick, kurz die einfache Natur; die andere eine jener Schönheiten, die die Erinnerung beherrschen und bedrücken, ihrem tiefen eigenartigen Reiz die Beredsamkeit ihrer Toilette einen, Herrinnen ihres Ganges, bewußte Herrscherinnen ihrer selbst, mit einer Stimme wie ein gestimmtes Instrument und Blicken, die nur das ausdrücken, was sie wollen" —, so liebt Tiepolo nicht die gesunde, sondern die kranke, die herbstliche, ausgebrannte Schönheit, den Krater, der nur im Innern noch glühende Lava birgt, den Reiz der Cameliendame. Selten wird einem pikanten braunen Mädchen aus dem Volk die Rolle der Madonna überwiesen. Gewöhnlich verwendet er als Heilige die Frauen der höchsten Stände, bleichsüchtige Comtessen mit müdem Lächeln und mit nervösen weißen Händen, die die Aufregungen des Spiels und alle zarten Sensationen einer überfeinerten

Liebe kennen. Ebenso scharf wie für das Mienenspiel ist sein Blick für Gang und Geste. Im 16. Jahrhundert waren die Bewegungen rund, majestätisch. Im 17. wurden sie pathetisch, ausladend. Ein leises Biegen des Fingers, ein Achselzucken, eine flüchtige Kopfwendung genügt bei Tiepolo. Ganz unbeschreiblich ist die herausfordernde Grazie, mit der seine Frauen oft die Schleppe ihres steifen Brokatkleides emporraffen. Nur der Sproß einer uralten, raffinierten Kultur, zu deren Vorbereitung es vieler Jahrhunderte brauchte, konnte einen solchen Sinn für Nuancen haben.

Und auch dieser alten Kultur war schon das Grab bereitet. Tiepolos Thätigkeit bedeutet nur das „Sterben in Schönheit". Es ist kein Zufall, daß er in einem seiner herrlichsten Werke ein Thema aus der Verfallzeit Roms behandelte. Denn für Venedig war die nämliche Zeit gekommen. Der Hautgout der Verwesung, die fahle Atmosphäre eines schwülen und doch bleichen Herbsttages ist über seine Werke gebreitet. Nicht nur einer uralten, sondern einer überreifen, mürben Kultur sind sie entsprossen, und auch jetzt wieder, wie in den Tagen der Völkerwanderung, brauchte die Welt Barbaren.

Noch zwei Jahrzehnte, nachdem er in Madrid das Auge geschlossen, dauerte der lustige Todeskampf der alten Venetia. Die beiden Canaletto, Antonio und Bernardo, kamen noch und fertigten die Totenmaske der Königin der Adria an, malten die edle Schönheit der venetianischen Architektur, den phantastischen Glanz der Kirchen, die verwitterte Pracht der Paläste. Francesco Guardi kam, besang das glühende

Licht, das über die Lagunen sich breitet. Bekränzte Gondeln gleiten feenhaft wie in den Tagen Carpaccios über das Grün der Kanäle; marmorne Prachtpaläste spiegeln ihre Säulen und Balkons, ihre Bogen und Loggien in den Wellen. Fremde Gesandtschaften bewegen sich in großer Gala auf dem Markusplatz, von dem stolzen venetianischen Adel begrüßt. Es ist alles wie einst, nur nicht mehr mit dem Auge des Realisten, sondern mit dem des Romantikers gesehen. Denn als Guardi seine letzten Werke schuf, war das Dogenreich schon gefallen. —

Selbst an den Pfeilern des Madrider Königsschlosses, wo Tiepolo, der Aristokrat, seine letzten Werke geschaffen, rüttelte der plebejische Zeitgeist. Seltsame Gestalten, höhnend und drohend, erschienen unter den Fenstern des Alcazar. Spanien, das Land blinder Frömmigkeit, glaubte nicht mehr, lachte über die Inquisition, zitterte nicht mehr, wenn ihm mit Höllenstrafen gedroht ward. Ja, wie ein Treppenwitz der Weltgeschichte ist es, daß hier gerade, im mittelalterlichsten Lande Europas, der Sturmvogel der Revolution geboren ward. Auf eine Kunst, die katholischer als der Katholicismus, aristokratisch und ritterlich gewesen, folgt in Goya der denkbar größte Rückschlag. Ein wilder Plebejer, der in seinem Hirn dunkle Freiheitsgedanken wälzt, schleicht sich ein in die Mauern des Alcazar, wo soeben noch der feine Tiepolo weilte. Ein Skeptiker, der an nichts mehr glaubt, bemalt die Wände der Kirchen, die einst Zurbaran schmückte. Ein stiernackiger Bauernjunge wird der Porträtist desselben Königshauses, dessen Hofmaler einst Don Diego Velasquez gewesen.

Goya hat das Verschiedenste gemalt. In seinen religiösen Fresken parodiert er Tiepolo. Schöne Frauen kokettieren vom Plafond hernieder. Engel spreizen mit herausforderndem Lachen die Beine. Seine Mädchenporträts — besonders das berühmte Doppelporträt der bekleideten und der nackten Maja — gehören zu den feinsten Akten des Jahrhunderts. In anderen Bildern sind Scenen aus dem Volksleben in wuchtigen Pinselstrichen festgehalten: Prozessionen, Stierkämpfe, Bettler, Briganten. Doch so verführerisch er sein kann, wenn ihn der Zauber eines Modells bezaubert — im Grunde ist er kein Maler. Seine Bilder sind rasch gesehen und rasch gemalt, ohne künstlerische Liebe und feines Gefühl. Er ist ein Empörer, ein Agitator, ein Nihilist.

Schon in seinen Bildnissen der königlichen Familie verrät sich seine Gesinnung. Es ist, als habe er gelacht über die pompöse Nichtigkeit, die da vor ihm stand; sich geärgert, die hohen Herren und Damen in so feierlichen Posen malen zu müssen, statt sie wie seine Engel die Beine spreizen und über Balustraden springen zu lassen. Alle seine Porträts haben etwas heillos Plebejisches. Als Sohn eines revolutionären Zeitalters nahm er den armen Fürsten, die ihm saßen, den Talisman der Majestät und ließ sie nackt vor dem Auge der Welt erscheinen.

Seine Radierungen zeigen den wahren Goya. Nur in solchen Blättern, nicht in Oelbildern, konnte sein wildes Feuer, sein herber, stürmischer Geist sich äußern. Eine tolle unheimliche Phantastik herrscht. Hexen reiten auf Besenstielen und weißen Katzen daher. Weiber reißen gehenkten Verbrechern die Zähne aus. Räuber

balgen sich mit Dämonen und Zwergen. Ein Toter entsteigt seinem Grabe und schreibt mit seinem Leichenfinger das Wort Nada. Doch der Tyrannenhaß ist die durchgehende Note. Nichts entgeht seinem Hohn, was früher als Autorität gegolten. In den „Capriccios“ stürzt er sich mit rasender Wut auf die Könige und Magnaten, lacht über den Priesterrock, der menschliche Leidenschaften verdeckt. In den „Misères de la guerre“ setzt er der kriegerischen Herrlichkeit, die die Früheren feierten, das blutige Verderben gegenüber, mit dem die gloire erkauft wird. Ueberall kämpft er mit schneidender Ironie gegen Despotismus und Heuchelei, gegen die Einbildung der Großen und die Unterwürfigkeit der Kleinen, macht aus allem Laster der Zeit eine schreckliche Hekatombe. Es dröhnt in seinen Werken der dumpfe Lärm der Revolution, die unterdessen ihren Krater geöffnet hatte.

14. Revolution und Empire.

Durchblättert man die französischen Radierungen der 70er und 80er Jahre oder durchwandert man die Parkanlagen, die um diese Zeit entstanden, so fühlt man deutlich, wie die Ereignisse ihren Schatten vorauswerfen. Das Gefühl des Weltunterganges ist da. Deshalb umarmen sich die Menschen und weinen Thränen der Freundschaft. Sie haben die Empfindung, nicht lange mehr das Sonnenlicht zu sehen. Deshalb erscheint ihnen die Natur so rührend, so heilig schön. Aber nicht das Leben sehen sie in ihr, nur ein ungeheures Grab. Die Naturschwärmerei ist von Todesgedanken und Thränenströmen begleitet. Zu Beginn des

Jahrhunderts, in der Zeit der Festfreude, liebte man chinesische Lusthäuser. Dann, als man glaubte, durch die Rückkehr zur Tugend und zur idyllischen Einfachheit das Verderben abwenden zu können, wurden Bretterhäuschen, Meiereien, Tempel der Tugenden errichtet. Jetzt, als die schwarze Sorge gekommen, erhalten die Landsitze den Namen Sanssouci. Grabesinseln mit Mausoleen werden erbaut und Urnen mit Thränentüchern aufgestellt. Schwermütig säuseln die Pappeln, deren Wipfel die Gräber beschatten. Trauerweiden beugen ihre Aeste hernieder. Inschriften weisen auf die Vergänglichkeit des Irdischen hin. In den Radierungen sowohl wie in den Gärten spielen die Ruinen die wichtigste Rolle. Zu allem Zerbröckelnden, Alten, Verfallenden fühlt man sich hingezogen, als sei man sich bewußt gewesen, daß eine alte Kultur verfalle. In einem monumentalen Bilderwerk, Moreaus „Monument de Costume“, legt die alte aristokratische Gesellschaft ihr Vermächtnis nieder, will vor ihrem Hinscheiden noch der Welt das Abbild ihrer Schönheit hinterlassen. Selbst die Farbenanschauung macht eine Wandlung durch. Bleu mourant ist die Lieblingsfarbe der Epoche. Sterbeblau sind die Kleider, sterbeblau Wände und Fußböden der Wohnungen. Oder schwarz, die Farbe der Trauer, wird bevorzugt. Nicht nur die Möbel, früher hell, werden ebenholzschwarz. Auch an die Stelle der farbigen Miniaturbildnisse des Rokoko treten die schwarzen Silhouetten. So sehr als Schemen, so sehr dem Schattenreich verfallen, kommen die Menschen sich vor, daß sie im Schattenriß sich porträtieren lassen. Zu lange hatten sie sich die Augen verbunden vor dem, was vor

sich ging. Nun ist aus dem „Blindekuhspiel“ ein Schattenspiel geworden. Das dunkle Gefühl, daß etwas zu Ende gehe, spricht aus allem. Man verändert die Toilette nach dem Muster der englischen und amerikanischen bürgerlichen Kleidung. Man hat die beste Absicht bürgerlich zu werden. Zu spät.

1789 war der Würfel gefallen. Jenes „Après nous le deluge“ der Marquise von Pompadour war zur Wahrheit geworden. Das Perpetuum mobile, das 150 Jahre früher in England seinen Lauf begann, rollt wie eine große Lawine über Frankreichs Boden. Dunkel und verworren wie Sturmgetose brausen die Klänge des Ça ira und der Marseillaise daher, Klänge, die das alte Europa aus den Fugen reißen. Jene Mühseligen und Beladenen, Bettler und Krüppel, die einst im Pisaner Camposanto der Meister des Trionfo della morte gemalt, wie sie vergeblich zum Tode flehen, haben sich selbst der Sense bemächtigt. Aus ihren Höhlen und Hütten, aus Kellern und Dachkammern, wütenden Wölfen gleich, stürzen sie hervor: hohläugig, zerlumpt, schmutzig, mit leeren Magen und durstigen Kehlen: die Enterbten, das Volk, die Canaille. Wie eine Bande von Hexen und Dämonen, wie Gespenster, die die Erde ausgespieen, stürmen sie vorwärts, rote Fahnen, Fackeln und Piken schwingend, die rote Mütze auf dem Kopf, mit Messern und Beilen, mit Dreschflegeln und Hacken bewaffnet. Steine und Erdklumpen raffen sie auf. In die Gärten dringen sie, in die Paläste, die Salons. Die Megären der Revolution, die Damen der Halle, Fischweiber und Hökerinnen, in rasende Bacchantinnen verwandelt, sprengen mit Brechstangen die Thüren und

stecken die seidenen Tapeten in Brand. Von roher Sprache, von Flüchen und Gekreisch hallen die Wände wider. Man trinkt aus Flaschen, stößt mit Muranogläsern an, daß die Scherben fliegen. Plebejische Redner orakeln wie altrömische Volkstribunen von Freiheit und Brüderlichkeit. Dort kommt ein Maskenzug. Wüste Gesellen mit borstigem Haar, als römische Lictoren verkleidet, schleppen im Triumph eine rotgestrichene Maschine mit blinkendem Fallbeil daher und erproben an Kaninchen die Schärfe des Eisens. Für die Philanthropie, wie sie Greuze gemalt, wird den schönen Herren und Damen mit der Guillotine gedankt. Das Schlußtableau ihres Schäferspiels ist die elegante Verbeugung, mit der sie den Kopf unter das Fallbeil schieben. Auf die Devise des Regenten: vive la joie folgt die andere: vive la mort. Marie Antoinette, das Haar kurz geschoren, ein grobes Leinenhemd auf dem Leib, fährt, vom Wutgeheul des Volkes umjohlt, auf dem Sünderkarren nach der Richtstätte. Die Aristokratenhinrichtungen werden für das Volk, was den römischen Kaisern die Gladiatorenspiele gewesen. Und unter denen, die dem Schauspiel beiwohnen, ist ein junger Hauptmann, der mit Empfehlungsbriefen an Robespierre und Danton aus einer kleinen südlichen Garnison nach Paris gekommen, und hat, zur Guillotine aufblickend, schon wunderliche Gedanken in seinem bleichen Kopf, Gedanken, die Ajaccio, Austerlitz und Jena, Kaiserkrönung und Brand von Moskau heißen.

Man lebte in einer Atmosphäre des Altertums. Denn die römische Republik war, nachdem man das Königtum beseitigt, das Vorbild geworden. Das ge-

waltige „Senatus populusque romanus“ lebte wieder auf in dem Zeichen R. F., das nun die öffentlichen Gebäude schmückte. An den Wänden standen die Büsten der großen Bürger Roms, des älteren und jüngeren Brutus, des Scipio, Seneca, Cato, Cincinnatus. Brutus namentlich, der den Cäsar tötete, war der Held der Zeit. Die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton wurden gefeiert. Die alten Helden, die für das Vaterland starben, durch heroische Thaten ihrem Volke dienten, Marcus Curtius und Leonidas, Mucius Scävola und Timoleon galten als Heilige. Durch das ganze Leben ging ein antiker Hauch. Nicht die Psalmen und Evangelien, sondern Livius und Tacitus wurden von den Predigern auf der Kanzel citiert. Die römischen Helden des Corneille schienen das Theater verlassen zu haben und standen in neuer Gestalt auf der Bühne des Lebens. „Römer“ redeten die Männer sich an und gaben ihren Kindern römische Namen. In phrygischer Mütze ohne Beinkleider gingen die Jacobiner einher. Der „Tituskopf“ kam später in Mode. Frauen und Mädchen banden sich Sandalen an die Füße und legten das Haar in griechischen Knoten. „In weiße Gewänder gehüllt, ohne Schmuck, aber mit der Tugend der Einfachheit geziert“, erschienen sie im Bureau des Präsidenten, um wie die römischen Weiber zur Zeit des Camillus ihre Kleinodien auf dem Altar des Vaterlandes niederzulegen.

Diesem Rahmen hatte auch die Kunst sich einzufügen. Ja, sie wartete die Ereignisse nicht ab. Schon bevor die Katastrophe erfolgte, als kaum vernehmlich die Revolution am Thore des Königsschlosses pochte,

hatte sie den Weg betreten. Die Schriftsteller hatten Parallelen gezogen zwischen der Einrichtung der alten und der modernen Staaten, hatten sich bemüht, zu zeigen, daß die alten Republiken Vorbilder von absoluter Vollendung seien, denen man so weit als möglich sich nähern müsse, hatten die moralischen Zustände Spartas und der römischen Republik in Gegensatz zu denen des monarchischen Frankreich gestellt. Die Maler folgten. Nichts mit der hellenistischen Kunst der Frau Vigée Lebrun hat die römische Kunst der Revolutionszeit gemein. Vorbei ist es mit goldenen Träumen und theokritischen Idyllen, mit Anmut, höfischer Feinheit und geistreichem Spiel. Was verlangt wird, ist rauhe spartiatische Tugend. Das Heldenhafte verschmilzt mit dem Schönen. Und namentlich — wie in dem plebejischen England wird die Kunst ihres Diadems beraubt, zur Magd des Patriotismus gemacht. „Nicht dadurch, daß sie den Augen schmeicheln, hieß es in der Jurysitzung zum Salon von 1791, erreichen Kunstwerke ihren Zweck. Beispiele von Heldentum und bürgerlichen Tugenden gilt es vorzuführen, die die Seele des Volkes elektrisieren und in ihm die Hingebung für das Wohl des Vaterlandes wecken."

Der so sprach, hieß Jacques Louis David. Er als erster beseelte die antiken Linien seines Lehrers Vien mit republikanischem Pathos, paßte die Malerei dem Heroismus des Tages an und ward so der große Herold jener Zeit, die Plutarch las und aus dem aristokratischen Capua ein plebejisches Sparta machte. Gleich seine ersten Bilder, der Schwur der Horatier und der Brutus — beide in Rom 1784 gemalt — waren das

Vorwort zur Revolution. Er zeigte einem neuen puritanischen Geschlecht, dem die weiche aristokratische Kunst des Rokoko ein Hohn auf alle Menschenrechte schien, den Mann, den Heros, der für eine Idee, für das Vaterland stirbt, und er gab diesem Mann eine mächtige Muskulatur, wie einem Kämpfer, der sich in die Arena stürzt. Die Kunst erhielt durch ihn die martialische Pose des Patriotismus. Das ganze Reich der Antike ward eine Salle d'armes, wo nackte Prätorianer in gespreizten Fechtlehrerstellungen exerzierten. Und je pathetischer seine Helden ihr Heldentum zeigten, desto mehr sah man in ihnen ein Bild des französischen Volkes. Denn auch dieses aufgebauschte Deklamieren lag im Sinne der Zeit. Talma riß im Theater das Volk zur Bewunderung hin, wenn er auf klassischem Kothurn die Horatier des Corneille spielte. Robespierre soll auf der Tribüne langsam, skandierend, kunstvoll gesprochen haben, bewegte sich auf dem Vulkan, der zu seinen Füßen grollte, wie Bossuet auf der Kanzel und Boileau auf dem Katheder. Dem entspricht die strenge Komposition, die steife Rhetorik von Davids Bildern. Hatte die deroute Gesellschaft des Ancien Régime alle Formen aufgelöst, so verlangte das junge Frankreich auch von gemalten Menschen straffe Disziplin. Herrschten in der Zeit des Sybaritismus gewellte, gewundene Linien, ein weiches Sichbiegen und Strecken, so duldet das Puritanertum nur starre Geradlinigkeit, die Bewegungen des Soldaten, der Parademarsch macht.

Davids Künstlertum und seinen engen Zusammenhang mit der Revolutionszeit zeigen noch mehr die Werke, in denen er von der Transponierung ins Rö-

mische absah und Selbsterlebtes, unmittelbar Geschautes schilderte. Namentlich die beiden Bilder „Lepelletier auf dem Totenbett“ und „der ermordete Marat“ sind Werke eines mächtigen Naturalisten, grausige Dokumente jenes furchtbaren Zeitalters. Selbst ein kühner Revolutionär, war er auch geschaffen zum Porträtmaler dieses gewaltigen Geschlechtes, das den Mut in sich fühlte, die Civilisation von vorn zu beginnen und die Religion neu zu gründen: dieser Männer von katonischer Strenge und dieser Frauen mit dem männlich freien, stolzen Blick. Beispiele sind das Porträt Barrères, wie er auf der Tribüne steht und jene Rede hält, die Ludwig XVI. das Leben kostet: der Blick kalt und hart, der Mund von galligem Haß verzerrt; weiter das Porträt der Madame Récamier, in seiner puritanischen Einfachheit, dem kahlen Raum mit den kahlen Wänden, ein echtes Erzeugnis jener Epoche, die nur noch harte, unerbittliche Linien kannte, selbst in das Frauenboudoir ihre Ideen von spartanischer Askese hineintrug; und das Porträt Bonapartes, das den entscheidenden Wendepunkt in Davids Leben bedeutet.

In einer Sitzung von wenigen Minuten zeichnete er den erdfahlen bronzenen Kopf des Corsen. Dann wurde er, der erste Maler der Republik, zum kaiserlichen Hofmaler ernannt. Wie unter Robespierre, ist er unter Napoleon der Diktator. Und seine künstlerische Kraft, sein Stil bleibt der gleiche. Denn wie die Männer der Revolution sich als römische Republikaner, fühlte Napoleon sich als römischer Cäsar. David konnte also den Ereignissen folgen, ohne sich als Künstler zu verändern. Seine „Krönung der Kaiserin Josephine

1804" ist ein Repräsentationsbild von starr feierlicher Strenge. Seine Bildnisse des Kaisers, des Papstes, Murats, des Kardinals Caprara symbolisieren die brutale Größe einer Zeit, die die Kraft anbetet. Zuweilen nähert er sich dem Stoffgebiet der Rokokomaler. Berühmte Liebespaare der Antike kommen in einigen seiner Bilder vor. Doch selbst in solchen Werken bleibt er der Sohn des Empire. Nicht mehr Tauben, sondern Adler schnäbeln.

Erst später, als Frankreich aus den antikrömischen Anschauungen heraustrat, also der Zusammenhang des Klassicismus mit dem Leben sich lockerte, tritt in Davids Werken ein trocken archäologisches, kalt verstandesmäßiges Element hervor. Die französische Kunst kehrt gleichsam zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Denn seit sie bestand, herrschte in ihr ein mathematischer Geist. Poussin konstruierte seine Bilder, als wollte er geometrische Lehrsätze beweisen, und das Rokoko stellte zur Abwechslung nur diese Mathematik auf den Kopf. So frei es scheint, seine Unsymmetrie ist nur die umgestülpte Regel, die durch groteske Schnörkel sich den Anschein der Freiheit giebt. Jede Linie ist durch den Verstand berechnet, wie beim Menuett jede Bewegung des Körpers. Nachdem man diese Möglichkeiten, von der Regel abzuweichen, erschöpft, lenkte man wieder in die alten Bahnen ein, kehrte vom Verschnörkelten zum mathematisch Durchsichtigen, vom Unsymmetrischen zur geraden Linie, vom kapriciös Sprunghaften zum Festgeschlossenen, vom Malerischen zum Statuarischen zurück. David begann, antike Statuen zu Bildern zusammenzusetzen. Die Malerei wurde für ihn eine Geometrie, für die feste Formeln existierten. Und diese

Prinzipien übermittelte er seinen Schülern. Belisar und Telemach, Achilles und Priamus, Sokrates und Herakles, Phaedra und Elektra, Diana und Endymion sind fast die einzigen Stoffe, die von den Davidschülern Girodet und Guérin, Jean Baptiste Regnault und François André Vincent in steifer klassischer Korrektheit behandelt wurden.

Doch einer steht abseits. Prudhon hebt sich aus der Masse der Gelehrten als zarter, feiner Poet heraus. Während die anderen in nüchterner Verstandesarbeit antike Formfragmente zusammenstellten, trug Prudhon die Götter Griechenlands im Herzen, kümmerte sich um keine akademischen Formeln, sondern fühlte griechisch. In traumhafter Schönheit erstand unter seinen Händen die Antike neu, im Sinne seiner eigenen, ganz modernen Empfindung und im Sinne der großen Renaissancemeister, die sie vor drei Jahrhunderten zum Leben erweckt. Denn auch als Kolorist hat Prudhon inmitten seiner Zeit eine Sonderstellung. Während die andern zu Gunsten einer starren Liniensprache die Farbe zurückdrängten, hat Prudhon das weiche Helldunkel, die zarte Morbidezza der Lombarden.

Schon die flüchtigen Zeichnungen, mit denen er als junger Mensch sich den Unterhalt erwarb — Vignetten für Briefbogen; Adreßkarten; Balleinladungen und Bildchen für Bonbonièren — enthalten mehr Poesie, als die anspruchsvollen Kompositionen der Davidschüler. Französische Grazie vereinigt sich mit der Linienschönheit antiker Kameen. Das berühmte Werk von 1808 „Gerechtigkeit und Rache das Verbrechen verfolgend“ ist koloristisch die größte Leistung des französischen Klassi-

cismus. In seinem Streben, den Ton und die Weichheit des Fleisches möglichst zart zu geben, suchte Prudhon nach einer Beleuchtung, die die Klarheit des nackten Körpers steigerte, und fand jene Stunde des Abends, wenn das Mondlicht seine silbernen Strahlen über die Erde breitet. Die weiße Blässe des menschlichen Körpers scheint dann alles Licht aufgesaugt zu haben und es auszustrahlen, während die Natur in farbloser Dämmerung liegt. An öder verlassener Stätte verläßt der Mörder sein Opfer, die nackte Leiche eines Jünglings, über die der Mond seine gespenstischen Strahlen gießt. Und über ihm, wie Wolkengebilde, schweben die rächenden Gottheiten daher. Sonst hat sich Prudhon mehr in den heiteren, zart verschleierten Mythen der Alten bewegt. Er, dem das Leben wenig Glück beschied, rettete auf den Flügeln der Kunst sich in das Reich märchenhafter Liebe hinüber. Psyche wird von Zephyr im Dämmerschein emporgetragen zu Eros' hochzeitlicher Wohnung. Oder sie steigt an den stillen Waldsee zum Bade hinab und erschaut in dem glitzernden Spiegel staunend ihr eigenes Bild. Oder träumerische Genien besuchen sie in kühlem Waldesdunkel beim Schimmer des Mondscheins.

Man hat diese Bilder Prudhons oft mit denen Correggios verglichen. Doch die Verschiedenheit ist größer als die Aehnlichkeit. Nicht durch die Form nur, durch das Geradlinige des Empire, unterscheidet sich Prudhon von den Alten, auch durch seine thränenschimmernde Melancholie. Correggio weiß nichts von dem bleichen Mondlicht, das über schneeige Körper gleitet; nichts von der leisen Wehmut, die alle Werke Prudhons durch-

zittert. Süß und verführerisch ist das Lächeln seiner Göttinnen; bei Prudhon ist es ein Lächeln unter Thränen. Er und David — sie sind Söhne derselben Epoche, haben beide die Guillotinen gesehen. Aber David malte den katonischen Geist des Terrorismus, fühlte sich als Herkules, der den Stall des Augias säubert. Als er auftrat, brauste majestätisch die Marseillaise daher, den Sturz aller Bastillen und aller Throne, die Auferstehung der Menschen aus den Fesseln der Knechtschaft verkündend. Man erhoffte eine Zeit, wo Freiheit und Tugend herrschten, wo alle Männer Gracchen, alle Frauen Cornelias wären. Prudhon hat erlebt, daß all diese Träume nur die menschliche Bestie weckten. Auf die Freiheit ist die Schreckensherrschaft, auf diese die Weltdespotie gefolgt. Menschen, die er liebte, hat er sterben sehen unter dem Beil des Henkers, hat gesehen, wie die Fittige des Todesengels über die Erde rauschten. So geht durch alle seine Werke die elegische Frage: Wozu? — etwas wie die Klänge einer Sterbeglocke oder wie verhaltene Thränen. Seine Stirn ist gefurcht, seine Wange bleich, von einem Thränenschleier sein Auge umflort. Ein unnennbar schmerzliches Gefühl mischt sich mit der Süßigkeit des Lächelns.

Und noch anderes beklagt er: die Schönheitswelten, die das Plebejertum zerstörte. David war der Mann der neuen Zeit, stellte seine Kunst in den Dienst des jungen bürgerlichen Geschlechtes. Prudhon, obwohl jünger als er, gehört in seinem Wesen noch der alten Weltordnung an. Nicht derb und plebejisch wie David, sondern aristokratisch fein, blaß und verzärtelt sieht er auf seinem Selbstporträt aus. Zu Fragonard und

Grenze blickte er in seiner Jugend empor. Rosige Träume von Schönheit bewohnten seine Stirn. Nun war alles vorbei. Dicker Pulverqualm hatte sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart gelagert. In die weißen Salons, die ehedem das Licht venetianischer Lüster durchflutete, leuchtet der bleiche Mondschein herein. Staub lagert in den Ecken, das Gold der Leisten ist abgebröckelt, die Gobelins fransen unten aus, die Plafondbilder sind verblichen, die Rosen vertrocknet, die seidenen Tapeten von den Mäusen zerfressen. Die Spinnen ziehen ihre Fäden über die Elfenbeinfächer. Die altersschwachen Sofas wackeln auf ihren geschweiften, goldenen Beinen. Auf das kultivierte Geschlecht der Aristokraten war das kunstfremde Bürgertum gefolgt. Armeelieferanten, Börsenspekulanten und Kornwucherer umgaben sich mit den Schätzen, die die verarmten adeligen Familien verkauften. Prudhon, der Geistesverwandte der Frau Lebrun, erinnert sich wehmütig der vergangenen Zeiten: ein Rokokomeister im Empiregewand, ein Sohn der vorsündflutlichen aristokratischen Welt, der wie ein Phantom in das bürgerliche Jahrhundert hereinlebt. Wenn er so häufig die zarte Psyche malt, die Zephyr in die elysischen Gefilde trägt, so ist's, als hätte er an seine Kunst gedacht, die keinen Raum mehr hatte auf der rauhen Erde.

15. Der Klassicismus in Deutschland.

Daß Deutschland, obwohl es keine Revolution erlebte, künstlerisch einen ähnlichen Weg beschritt, hatte andere, mehr wissenschaftliche Gründe. Die Entdeckung von Herculanum und Pompeji beschäftigte die Geister.

Die Ruinen von Paestum waren aufgefunden, durch Hamilton die griechischen Vasen, durch Piranesi die römischen Monumente veröffentlicht worden. 1762 erschien das große Werk von Stuart und Revett über die Altertümer von Athen. Winckelmann schrieb 1764 seine „Geschichte der Kunst des Altertums“. Seine ganze Schriftstellerthätigkeit war ein Hymnus auf die wiedergefundene, wiederentdeckte Antike. Die Dichtung folgte. Nach der genialischen Wildheit der Sturm- und Drangzeit war es ein natürlicher Rückschlag, daß man die maßhaltende Schönheit des Griechentums als das Höchste pries. Aus dem Goethe des Werther und Goetz wurde der Dichter der Iphigenie, aus dem Schiller der Räuber der Sänger der Götter Griechenlands. Und infolge dieser antiquarischen Strömung lenkte auch die Malerei in eine ähnliche Richtung ein, wie ihr in Frankreich die Revolution gegeben. Ihre Entwickelung ist fortan bestimmt durch die Bahnen, auf denen die herrschende Geistesmacht, die Litteratur sich bewegt. Ja, sie verzichtet dermaßen auf ihre Selbständigkeit, daß sie von den Schriftstellern sich ihre Regeln diktieren läßt. Während ältere Kunstschriftsteller — Vasari, van Mander, Sandrart — selbst Künstler waren und nur das bescheidene Ziel verfolgten, späteren Zeiten Nachrichten über Kunst und Künstler zu geben, erheben jetzt die Gelehrten den Anspruch, der Kunst ihre Bahnen anzuweisen und über ihre Leistungen zu Gericht zu sitzen. Denn die Aesthetik von damals sah ihr Ziel nicht darin, das Schöne aus den Kunstwerken herauszulesen, sondern sie wollte dem Künstler Anleitung geben, wie er es schaffen könne. Und da der Gelehrte, der

schöpferischen Ader bar, sich das Schöne nur in Form eines schon vorhandenen Schönen vorstellen kann, so bestand die Anleitung darin, daß man die Künstler auf die Nachahmung einer älteren großen Epoche, zunächst des Hellenentums, hinwies.

Selbständige Kunstwerke können auf diesem Wege nicht entstehen. Gleichwohl bedeutet es — der kunstlosen Aufklärungszeit gegenüber — einen kulturellen Fortschritt, daß das Zeitalter überhaupt wieder in Beziehungen zur Kunst zu treten suchte. Nicht nur als Pädagogen des Künstlers fühlten sich die Schriftsteller. Sie bemühten sich auch um die ästhetische Erziehung des Bürgers. Die neue bürgerliche Gesellschaft konnte nur zu einer Kunst gelangen, indem sie ihren Geschmack an den alten großen Kulturen bildete. Die neue Kunst konnte nur stehen lernen, indem sie an die Kunst alter großer Epochen sich anlehnte. Schon bevor die Gelehrten eingriffen, hatten die Künstler selbst in ein solches Verhältnis zur alten Kunst zu treten gesucht, die einen, indem sie die Holländer, andere, indem sie die Bolognesen nachahmten. Die großen Schriftsteller brachten in dieses planlose Suchen Methode, indem sie auf das Zeitalter hinwiesen, worin sie das höchste Ideal einer ästhetischen Kultur erreicht sahen. Und sie folgten dabei auch einem pädagogisch wohlberechneten Lehrplan. Für koloristische Feinheiten und Capricen wäre das Auge des deutschen Bürgers noch nicht empfänglich gewesen. An Bildern, die nach den einfachsten, strengsten Gesetzen komponiert waren und in einer starren plastischen Formensprache redeten, ließ am ehesten der Geschmack sich bilden. Daß alle Meister der jungen

deutschen Kunst in Rom ihren Wohnsitz nahmen, zeigt auch deutlich, wie ungeeignet für künstlerisches Schaffen der Boden der Heimat ihnen schien.

Von Dresden, der klassischen Heimstätte des deutschen Rokoko, ging die Bewegung aus. Schon neun Jahre vor dem Erscheinen seiner Kunstgeschichte, 1755, hatte Winckelmann seine Erstlingsschrift veröffentlicht: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke", deren Inhalt in dem Satze gipfelte: „Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn möglich unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten." Und da die neue deutsche Kunst, die nach den Umwälzungen der Sturm- und Drangzeit allmählich emporkam, notwendig einen Stab brauchte, auf den sie sich stützen konnte, so wurde die Lehre Winckelmanns zum Evangelium der Epoche. „Bei den griechischen Bildhauern erlangt der Maler die sublimsten Begriffe vom Schönen und lernt, was man der Natur leihen müsse, um der Nachahmung Anstand und Würde zu geben," sagt Salomon Geßner 1759. 1766 schreibt Lessing seinen Laokoon, worin er gleich Winckelmann die griechische Plastik als das nachzuahmende Ideal empfiehlt. Ebenso lehrt Goethe, die griechische Kunst sei das absolut mustergültige Vorbild. Ihr sei ein bestimmter Kanon, eine Reihe von Gesetzen zu entnehmen, die für die Künstler aller Zeiten maßgebend seien; die Komposition der Bilder müsse streng antikem Reliefstil entsprechen.

Einige wendeten sich gegen das hellenische Programm. „Jedes Land hat seine eigentümliche Kunst wie sein Klima und seine Landschaft, wie seine Kost und seine Getränke," heißt es in Heinses Ardinghello.

„Hochverrat ist es, wenn einer behauptet, daß die Griechen nicht übertroffen werden können," schreibt Klopstock. Später Frau von Staël in ihrem Buche über Deutschland: „Wenn heutzutage die schönen Künste auf die Einfachheit der Alten beschränkt würden, so könnten wir doch nicht die ursprüngliche Kraft, die sie auszeichnet, erreichen, und das innige zusammengesetzte Gefühlsleben, das bei uns sich findet, würde verloren gehen. Die Einfachheit würde bei den Modernen leicht zur Affektation werden, während sie bei den Alten voll Leben war." Am schärfsten urteilt Herder im „Vierten kritischen Wäldchen": „Schatten und Morgenrot, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann der Bildhauer nicht bilden, aber warum soll dies der Malerei versagt sein? Was hat diese für ein anderes Gesetz als die große Tafel der Natur mit allen ihren Erscheinungen zu schildern? Und mit welchem Zauber thut sie das? Die sind nicht klug, die die Landschaftsmalerei verachten und dem Künstler untersagen. Ein Maler und soll kein Maler sein! Bildsäulen drechseln soll er mit seinem Pinsel. Gewiß, die griechischen Denkmale stehen im Meer der Zeit als Leuchttürme da. Aber sie sollen nur Freunde sein und nicht Gebieter. Malerei ist eine Zaubertafel, so groß wie die Welt, in der gewiß nicht jede Figur eine Bildsäule sein kann. Es entsteht sonst ein mattes Einerlei langschenkliger, geradnäsiger griechischer Figuren. Auch wird uns unsere Zeit, die fruchtbarsten Sujets der Geschichte, alles Gefühl von einzelner Wahrheit und Bestimmtheit hinwegantikisiert."

Doch diese Stimmen waren vereinzelt. Unmittelbar, nachdem Winckelmann das Ziel bezeichnet, übertrug

Anton Rafael Mengs die Lehren seines Freundes in die Praxis. Mengs, im Pantheon an der Seite Rafaels ruhend, war ein Künstler von zäher Willenskraft, der sein ganzes Leben daransetzte, die junge deutsche Kunst zu alter Größe zu führen. Seine ersten Werke wurzelten noch in der alten höfischen Kultur. Mit Pastellbildnissen, die ganz vom Geschmack des Rokoko bestimmt sind und ihn zart austönen lassen, hatte er am Dresdener Hofe begonnen. Er hatte auch Oelporträts gemalt, ebenso vornehm in ihrer klaren feingrauen Farbe, wie wuchtig in ihrer einfachen Anschauung, die nichts Verschwommenes, nichts Süßliches kennt. In seinen großen Altarwerken erinnert er sich dann der Mission, die ihm sein Vater in die Wiege gelegt, als er ihm die Vornamen Allegris und Santis gab. Das heißt: er macht den Eindruck eines Carraccischülers. In dem Bedürfnis, sich an eine alte Epoche anzulehnen, sucht er im Sinne der Bolognesen seinen Bildern den Stil des Cinquecento, den ruhigen Linienfluß Rafaels und das Helldunkel Correggios — seiner beiden Taufpaten — zu geben. Im „Parnaß" der Villa Albani ist er bis zur Quelle zurückgegangen, ist aus dem Nachahmer der Cinquecentisten der Schüler Winckelmanns und der Griechen geworden. Ein plastisches Warendepot, eine Zusammenstellung bemalter Statuen hat man das Bild genannt. Und richtig ist, daß es in seiner kalten Korrektheit mehr die Arbeit eines Philologen als eines Malers zu sein scheint. Mengs ist der echte Zeitgenosse Winckelmanns in der Art, wie er mittels der Gelehrsamkeit sich in das Wesen der Kunst versetzt. Tiepolo und er — hier stoßen zwei

Welten aneinander. Nicht nur äußerlich ist der Unterschied: statt der perspektivischen Effekte der an der Decke festgenagelte Gobelin, statt der frei daherflutenden Gestaltenwelt ein mathematisch berechneter Aufbau, statt der Malerei Skulptur. Die Verschiedenheit liegt namentlich darin, daß aus Tiepolos Werken großes, frei schaffendes Künstlertum spricht, während Mengs nur der Amanuensis eines Gelehrten ist. Was das Bild Gutes hat, stammt noch aus der höfischen und realistischen Vergangenheit des Malers. Die Farbe wahrt eine gewisse Noblesse. Die Zeichnung ist von altmeisterlicher Sicherheit. Selbst die Gesichter, trotz ihres griechischen Profils, halten sich frei von verschönernder Allgemeinheit. Sie sind von einem Meister gezeichnet, der auch Bildnisse von individueller Schärfe zu malen wußte.

Ueber Angelika Kaufmanns Werken liegt ebenfalls noch ein Abglanz der alten vornehmen Kultur. Ein weiches sympathisches Talent, eine echte Frauennatur, ließ sie der von Winckelmann geforderten Strenge einen niedlichen Zusatz liebenswürdiger Grazie. Cornelia, die Mutter der Gracchen, Agrippina mit der Asche des Germanicus, Adonis, Psyche, Ariadne, der Tod der Alkestis, Hero und Leander sind die hauptsächlichsten Stoffe, die sie ein wenig süßlich, ein wenig schönfärberisch und blaustrümpfig behandelte. Der koketten Antike des Italieners Battoni steht ihre glatte, gefällige, einschmeichelnde Art wohl am nächsten. Mit Mengs verglichen, wirkt sie empfindsamer, weichlicher. Von Frau Vigée-Lebrun, der Aristokratin, unterscheidet sie sich durch eine gewisse Gartenlaubenschönheit, durch jene weichen Retouchen, durch die der Photograph seine

Erzeugnisse dem Publikum mundgerecht macht. Aber ihre „Vestalin“ — die Urahne all der Schönen, die später Blaas und Vinea, Seiffert und Beischlag malten — ist doch noch ein galeriefähiges Bild. Die zarten, sanften Farbenaccorde, die sie anschlägt, haben mehr mit dem Rokoko, als der jungen bürgerlichen Kunst gemein.

Die beiden Schwaben Eberhard Wächter und Gottlieb Schick blieben ebenfalls koloristisch auf einer gewissen Höhe, da sie ihre Ausbildung durch David erhielten. Der erste, der das Programm des deutschen Klassicismus rückhaltlos durchführte, war Carstens.

Zu ihm Stellung zu nehmen, ist schwer.

Zu Mengs verhält er sich ähnlich wie Prudhon zu David oder wie Goethe, der Dichter, zu Winckelmann, dem Gelehrten. Sein Antikisieren ist nicht wie bei Mengs ein bloßes Verarbeiten griechischer Formen. Er lebt in der Antike. Die Welt der griechischen Dichter ist seine geistige Heimat. Während Mengs nicht über Zusammenstellung antiker Motive, über ein verstandesmäßiges gelehrtes Schaffen hinauskam, herrscht bei Carstens dichterisches Schauen, die freischöpferische Wiedergabe von Bildern, die nicht außer ihm, sondern in seinem Geiste leben. Mehr als Mengs es vermocht hatte, lernte er in Rom die Einfachheit und Vornehmheit der griechischen Kunst verstehen, und gelangte zu einer Liniensprache, in der die Archäologen den Höhepunkt der Klassicität erreicht sahen. Die griechischen Helden bei Chiron, Helena vor dem skaeischen Thore; Ajax, Phönix und Odysseus im Zelt des Achill, Priamus und Achill, die Parzen, die Nacht mit ihren Kin-

dern Schlaf und Tod, die Ueberfahrt des Megapenthes, Homer vor dem Volke, das goldene Zeitalter — alle diese Blätter haben das, was Winckelmann die „edle Einfalt und stille Größe“ des Hellenentums nannte. Und liest man die Biographie des Meisters, so bekommt man Ehrfurcht vor diesem Märtyrer, der einem Ideal zuliebe sich verblutete. Steht man in Rom an der Pyramide des Cestius vor dem Grabe des einsamen Mannes, so möchte man einstimmen in das Urteil der Grabschrift, die ihn als den Erneuerer deutschen Kunstschaffens preist.

Aber ist es möglich? Bezeichnet Carstens' Auftreten nicht vielmehr den Moment, wo alle Ueberlieferung zu Ende ist und das Neue als Tabula rasa einsetzt? Wo der Künstler ganz überwunden ist und nur der Litterat geblieben? Wohl versteht man kulturgeschichtlich, daß in jener Zeit der litterarischen Blüte ein Maler wie Carstens kommen mußte. Zur Zeit, als Goethe die Iphigenie schrieb, illustrierte Carstens die antiken Dichter. In einer papiernen Epoche begründete er den Papierstil. In einer Zeit, als alle großen Geister die Feder führten, nahm auch ein Maler statt des Pinsels die Feder zur Hand. Aber so bezeichnend das alles ist, was bedeutet es für die Kunstgeschichte! Muß nicht der Gedanke an den kleinsten der alten Meister abhalten, Carstens überhaupt als Künstler zu zählen? Denn indem er den Wert seiner Werke ausschließlich im dichterischen Teil, der Erfindung, suchte, vergaß er sein eigenes Fach. Während Mengs noch zeichnen konnte, kann er es nicht mehr. Was aber namentlich sein Auftreten für die Weiterentwickelung der deutschen

Kunst folgenschwer machte, ist, daß er auch farbig den klassischen Gedanken zu Ende dachte, die letzte Konsequenz aus Winckelmanns Lehren zog. „Kolorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar, wie der edle Contur" hatte der Gelehrte geschrieben — in dieser Farbenblindheit der echte Sohn eines neuen bürgerlichen Zeitalters, dem die Anschauung edler Farbe noch keinen ästhetischen Genuß bedeutete. Dieser Linienstil wurde die Grundlage von Carstens' Kunst. Während über den Werken Graffs, denen des Müncheners Edlinger, des Dresdeners Vogel, auch denen des Mengs und der Kaufmann noch ein Nachglanz der alten vornehmen Vergangenheit leuchtet, beginnt mit Carstens die neue bürgerliche Kunst des ausschließlich litterarisch empfindenden Deutschland ganz weiß, als Papierstil. Die dänische Note ist jene Impotenz, die auch die Menschen Jacobsens alle haben: daß er vor lauter Träumen nicht zum Handeln, vor lauter Schauen nicht zum Arbeiten, vor verschwommener Begeisterung nicht zum Lernen kommt.

Das ist der große Unterschied zwischen dem französischen und dem deutschen Klassicismus. In Frankreich wurde noch ein Stück Sinnlichkeit, ein Stück alte Kultur in das 19. Jahrhundert herübergerettet. David, so sehr er seine Vorgänger bekämpfte, verzichtete als Techniker nicht auf das Erbteil des Rokoko. Prudhon steht als Maler den feinsten alten Meistern zur Seite. Der deutsche Klassicismus, aller Sinnlichkeit entkleidet und reines Gehirnprodukt, brach mit der Vergangenheit so vollständig, daß er sich nicht einmal deren technische Ueberlieferungen aneignete. Umrisse, Federzeichnungen

wurden als Bilder ausgegeben. Der Karton, der Schwarz-weiß-Stil, ward für ein Menschenalter die Domäne deutscher Kunst. Und durch dieses Preisgeben des technischen Kapitals, das sich bisher unangetastet von einem Malergeschlecht aufs andere vererbte, wurde die Zukunft ärmer gemacht. Es rächte sich dadurch, daß die schwere Kunst des Malenkönnens im 19. Jahrhundert von den deutschen Malern ganz neu zu erwerben war.

Künstlerverzeichnis.

Die Zeichenkunst.

Methodische Darstellung des gesamten Zeichenwesens.

Unter Mitwirkung von

A. Anděl, A. Cammissar, Ludwig Hans Fischer, M. Fürst, Otto Hupp, Albert Kull, Konrad Lange, Adalbert Micholitsch, Adolf Möller, Paul Naumann, Fritz Reiss, A. von Saint-George, A. Stelzl, R. Trunk, J. Vonderlinn und anderen

herausgegeben von

Karl Kimmich.

Zwei starke Bände mit 1091 Textillustrationen, sowie 56 Farb- und Lichtdrucktafeln.

Preis gebunden Mark 25.—.

Nach jahrelangen Vorbereitungen wird hiemit ein Werk der Oeffentlichkeit übergeben, das einzig in seiner Art dasteht. Es umfasst die gesamte Methodik des Zeichenwesens und die Anfangsgründe des Malens in streng rationellem Aufbau auf dem Grunde künstlerischer Lehre, Anschauung und Erfahrung, und bietet somit einerseits ein vollkommenes Lehrbuch des gesamten Zeichenunterrichts, andererseits ein willkommenes Nachschlagewerk.

Zur Ausführung dieses Unternehmens gelang es, wie aus dem nebenstehenden Inhaltsverzeichnis zu ersehen ist, eine Reihe von lehrenden und ausübenden Künstlern zu gewinnen, die in ihrem Fache allgemein als Autori-

täten anerkannt sind. Dank des Zusammenwirkens solch tüchtiger Kräfte dürfte somit ein Werk geschaffen worden sein, das mit seiner Fülle von feinen Winken und praktischen Fingerzeigen, aus denen überall der erfahrene, künstlerisch veranlagte Fachmann spricht, in seiner Gesamtheit eine hervorragende Leistung darstellt!

Inhalt:

Gardinenfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Technischen Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Figuren. Nr. 185.

Geodäsie von Dr. C. Reinhertz, Professor an der Technischen Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Siegm. Günther, Professor a. d. Technischen Hochschule in München. Mit 52 Abbildungen. Nr. 92.

— **Physische,** von Dr. Siegm. Günther, Professor an der Königl. Technischen Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.

— s. auch: Landeskunde. — Länderkunde.

Geologie v. Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbild. und 4 Tafeln mit über 50 Figuren. Nr. 13.

Geometrie, Analytische, der Ebene v. Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Figuren. Nr. 65.

— —**Aufgabensammlung zur Analytischen Geometrie der Ebene** von O. Th. Bürklen, Professor am Kgl. Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Mit 32 Figuren. Nr. 256.

— **Analytische, des Raumes** von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Abbildungen. Nr. 89.

— **Darstellende,** v. Dr. Rob. Haußner, Prof. a. d. Techn. Hochschule Karlsruhe. I. Mit 110 Figuren. Nr. 142.

— **Ebene,** von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Mit 111 zweifarb. Fig. Nr. 41.

— **Projektive,** in synthet. Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Prof. an der Universität München. Mit 85 zum Teil zweifarb. Figuren. Nr. 72.

Geschichte, Badische, von Dr. Karl Brunner, Prof. am Gymnasium in Pforzheim und Privatdozent der Geschichte an der Techn. Hochschule in Karlsruhe. Nr. 230.

— **Bayerische,** von Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

— **des Byzantinischen Reiches** von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 190.

— **Deutsche, im Mittelalter** (bis 1500) von Dr. F. Kurze, Oberl. am Kgl. Luisengymn. in Berlin. Nr. 33.

— —**im Zeitalter der Reformation u. der Religionskriege** von Dr. F. Kurze, Oberlehrer am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. Nr. 34.

— **Französische,** von Dr. R. Sternfeld, Prof. a. d. Univers. Berlin. Nr. 85.

— **Griechische,** von Dr. Heinrich Swoboda, Professor an der deutschen Universität Prag. Nr. 49.

— **des 19. Jahrhunderts** v. Oskar Jäger, o. Honorarprofessor an der Univers. Bonn. 1. Bdchn.: 1800—1852. Nr. 216.

— — 2. Bdchn.: 1853 bis Ende d. Jahrh. Nr. 217.

— **Israels** bis auf die griech. Zeit von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.

— **Lothringens,** von Dr. Herm. Derichsweiler, Geh. Regierungsrat in Straßburg. Nr. 6.

— **des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Prof. a. d. Univers. München. M. 6 Bild. u. 1 Kart. Nr. 43.

— **Österreichische,** I: Von der Urzeit bis 1526 von Hofrat Dr. Franz von Krones, Prof. a. d. Univ. Graz. Nr. 104.

— — II: Von 1526 bis zur Gegenwart von Hofrat Dr. Franz von Krones, Prof. an der Univ. Graz. Nr. 105.

— **Römische,** neubearb. von Realgymnasial-Dir. Dr. Jul. Koch. Nr. 19.

— **Russische,** v. Dr. Wilh. Reeb, Oberl. am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.

Geschichte, Sächsische, von Professor Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.

— **Schweizerische,** von Dr. K. Dändliker, Prof. a. d. Univ. Zürich. Nr. 188.

— **Spanische,** von Dr. Gustav Diercks. Nr. 266.

— **der Chemie** siehe: Chemie.

— **der Malerei** siehe: Malerei.

— **der Mathematik** s.: Mathematik.

— **der Musik** siehe: Musik.

— **der Pädagogik** siehe: Pädagogik.

— **des deutschen Romans** s.: Roman.

— **der deutschen Sprache** siehe: Grammatik, Deutsche.

Geschichtswissenschaft, Einleitung in die, von Dr. Ernst Bernheim, Professor an der Universität Greifswald. Nr. 270.

Gesundheitslehre. Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abb. u. 1 Taf. Nr. 18.

Gewerbewesen von Werner Sombart, Professor an d. Universität Breslau. I. II. Nr. 203. 204.

Gleichstrommaschine, Die, von C. Kinzbrunner, Ingenieur und Dozent für Elektrotechnik an der Municipal School of Technology in Manchester. Mit 78 Figuren. Nr. 257.

Gletscherkunde von Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbild. im Text und 11 Tafeln. Nr. 154.

Gottfried von Straßburg. Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach u Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Grammatik, Deutsche, und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

Grammatik, Griechische, I: Formenlehre von Dr. Hans Meltzer, Professor an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 117.

— — II: Bedeutungslehre und Syntax von Dr. Hans Meltzer, Professor an der Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 118.

— **Lateinische.** Grundriß der lateinischen Sprachlehre von Professor Dr. W. Votsch in Magdeburg. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Grammatik mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. a. d. Universität Rostock. Nr. 1.

— **Russische,** von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 66.

— — siehe auch: Russisches Gesprächsbuch. — Lesebuch.

Handelskorrespondenz, Deutsche, von Prof. Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 182.

— **Englische,** von E. E. Whitfield, M. A., Oberlehrer an King Edward VII Grammar School in King's Lynn. Nr. 237.

— **Französische,** von Professor Th. de Beaux, Officier de l'Instruction Publique. Nr. 183.

— **Italienische,** von Professor Alberto de Beaux, Oberlehrer am Kgl. Institut S. S. Annunziata in Florenz Nr. 219.

Handelspolitik, Auswärtige, von Dr. Heinr. Sieveking, Prof. an der Universität Marburg. Nr. 245.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Professor am Königlichen Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Hauptliteraturen, Die, d. Orients v. Dr. M. Haberlandt, Privatdoz. a. d. Universität Wien. I. II. Nr. 162. 163.

Heldensage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Universität Münster. Nr. 32.

— siehe auch: Mythologie.

Herder, Der Cid. Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen von Bivar. Herausgegeb. u. erläutert von Prof. Dr. Ernst Naumann in Berlin. Nr. 36.

Industrie, Anorganische Chemische, v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. I: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Tafeln. Nr. 205.

— — II: Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Tafeln. Nr. 206.

— — III: Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.

— **der Silikate, der künstl. Bausteine und des Mörtels.** I: Glas- und keramische Industrie von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Tafeln. Nr. 233.

— — II: Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Tafeln. Nr. 234.

Integralrechnung von Dr. Friedr. Junker, Professor am Karlsgymn. in Stuttgart. Mit 89 Fig. Nr. 88.

— Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung von Dr. Friedrich Junker, Professor am Karlsgymnasium in Stuttgart. Mit 50 Figuren. Nr. 147.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm, neu bearbeitet von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbildungen. Nr. 30.

Kirchenlied. Martin Luther, Thom. Murner, und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Professor G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Klimalehre von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Tafeln und 2 Figuren. Nr. 114.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Professor der Geschichte an der Universität Berlin. Nr. 156.

Kompositionslehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Körper, der menschliche, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel. Nr. 18.

Kristallographie von Dr. W. Bruhns, Professor an der Universität Straßburg. Mit 190 Abbild. Nr. 210.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an der Universität Münster. Nr. 10.

— — siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Kultur, Die, der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 189.

Kulturgeschichte, Deutsche, von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.

Künste, Die graphischen, von Carl Kampmann, Fachlehrer a. d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbildungen und Beilagen. Nr. 75.

Kurzschrift siehe: Stenographie.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Professor am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

— **der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Prof. a. Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen u. Profil. Nr. 63.

Landeskunde von Baden von Prof. Dr. O. Kienitz in Karlsruhe. M. Profil, Abbildungen und 1 Karte. Nr. 199.

— **des Königreichs Bayern** von Dr. W. Götz, Professor an der Kgl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abbild. u. 1 Karte. Nr. 176.

— **von Elsaß-Lothringen** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i. E. Mit 11 Abbildgn. u. 1 Karte. Nr. 215.

— **der Iberischen Halbinsel** von Dr. Fritz Regel, Professor an der Universität Würzburg. Mit 8 Kärtchen und 8 Abbildung. im Text und 1 Karte in Farbendruck Nr. 235.

— **von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Privatdozent an der Universität Wien. Mit 10 Textillustration. und 1 Karte. Nr. 244.

— **des Königreichs Sachsen** v. Dr. J. Zemmrich, Oberlehrer am Realgymnas. in Plauen. Mit 12 Abbildungen u. 1 Karte. Nr. 258.

— **von Skandinavien** (Schweden, Norwegen u. Dänemark) von Heinr. Kerp, Lehrer am Gymnasium und Lehrer der Erdkunde am Comenius-Seminar zu Bonn. Mit 11 Abbild. und 1 Karte. Nr. 202.

— **des Königreichs Württemberg** von Dr. Kurt Hassert, Professor der Geographie an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbildern und 1 Karte. Nr. 157.

Landwirtschaftliche Betriebslehre von Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 227.

Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert. Kulturhistorische Erläuterungen zum Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Professor Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel und 30 Abbildungen. Nr. 93.

Lessings Emilia Galotti. Mit Einleitung und Anmerkungen von Prof. Dr. W. Votsch. Nr. 2.

— **Minna v. Barnhelm.** Mit Anm. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.

Licht. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbildungen. Nr. 77.

Literatur, Althochdeutsche, mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schauffler, Professor am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Literaturdenkmäler des 14. u. 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.

— **des 16. Jahrhunderts I: Martin Luther, Thom. Murner u. das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

— **II: Hans Sachs.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr, Oberlehrer a. D. am Kgl. Kadettenkorps zu Dresden. Nr. 24.

Literaturen, Die, des Orients. I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens v. Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 162.

— II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken, von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Nr. 163.

Literaturgeschichte, Deutsche, von Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau. Nr. 31.

— **Deutsche, der Klassikerzeit** von Carl Weitbrecht, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart. Nr. 161.

— **Deutsche, des 19. Jahrhunderts** von Carl Weitbrecht, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart. I. II. Nr. 134. 135.

— **Englische,** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

— **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Professor an der Universität Greifswald. Nr. 70.

— **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Professor a. d. Universität Heidelberg. Nr. 125.

— **Nordische,** I. Teil: Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Golther, Professor an der Universität Rostock. Nr. 254.

— **Portugiesische,** von Dr. Karl von Reinhardstoettner, Professor an der Kgl. Technischen Hochschule in München. Nr. 213.

— **Römische,** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.

— **Russische,** von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

— **Spanische,** von Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.

Logarithmen. Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert, Professor an der Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Logik. Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren. Nr. 14.

Luther, Martin, Thom. Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Magnetismus. Theoretische Physik III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V. von Dr. Rich. Muther, Professor an der Universität Breslau. Nr. 107—111.

Maschinenelemente, Die. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Fr. Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Fig. Nr. 3.

Maßanalyse von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Nr. 221.

Mathematik, Geschichte der, von Dr. A. Sturm, Professor am Obergymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.

Mechanik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

Meereskunde, Physische, von Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 28 Abbild. im Text und 8 Tafeln. Nr. 112.

Metalle (Anorganische Chemie 2. Teil) v. Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Königl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.

Metalloide (Anorganische Chemie 1. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Professor an der Universität Innsbruck. Mit 49 Abbildungen und 7 Tafeln. Nr. 54.

Pflanzen-Morphologie, -Anatomie und -Physiologie von Dr. W. Migula, Professor an der Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbildungen. Nr. 141.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Professor an der Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Figuren. Nr. 122.

Pflanzenwelt, Die, der Gewässer von Dr. W. Migula, Prof. an der Techn. Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Abbildungen. Nr. 158.

Pharmakognosie. Von Apotheker F. Schmitthenner, Assistent am Botan. Institut der Technischen Hochschule Karlsruhe. Nr. 251.

Philosophie, Einführung in die. Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Photographie. Von Prof. H. Keßler, Fachlehrer an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Tafeln und 52 Abbild. Nr. 94.

Physik, Theoretische, I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.

— — II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Univ. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

— — III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Universität Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.

Physikalische Aufgabensammlung von G. Mahler, Prof. d. Mathem. u. Physik am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 243.

Physikalische Formelsammlung von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Nr. 136.

Plastik, Die, des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Konservator am German. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Tafeln. Nr. 116.

Poetik, Deutsche, von Dr. K. Borinski, Dozent a. d. Univ. München. Nr. 40.

Posamentiererei. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Professor Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Ind. zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie, von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Psychophysik, Grundriß der, von Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Figuren. Nr. 98.

Rechnen, Kaufmännisches, von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. III. Nr. 139. 140. 187.

Rechtslehre, Allgemeine, von Dr. Th. Sternberg in Charlottenburg. I: Die Methode. Nr. 169.

— II: Das System. Nr. 170.

Redelehre, Deutsche, v. Hans Probst, Gymnasialprofessor in Bamberg. Mit einer Tafel. Nr. 61.

Religionsgeschichte, Indische, von Professor Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

— — siehe auch Buddha.

Religionswissenschaft, Abriß der vergleichenden, von Prof. Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.

Roman. Geschichte d. deutschen Romans von Dr. Hellmuth Mielke. Nr. 229.

Russisch-Deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 68.

Russisches Lesebuch mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 67.

— — siehe auch: Grammatik.

Thermodynamik (Technische Wärmelehre) von K. Walther und M. Röttinger, Dipl.-Ingenieuren. Mit 54 Fig. Nr. 242.

Tierbiologie I: Entstehung und Weiterbildung der Tierwelt, Beziehungen zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Professor an der Universität Leipzig. Mit 33 Abbildungen. Nr. 131.

— II: Beziehungen der Tiere zur organischen Natur von Dr. Heinrich Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Mit 35 Abbild. Nr. 132.

Tiergeographie von Dr. Arnold Jacobi, Professor der Zoologie an der Kgl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.

Tierkunde v. Dr. Franz v. Wagner, Professor an der Universität Gießen. Mit 78 Abbildungen. Nr. 60.

Tierzuchtlehre, Allgemeine und spezielle, von Dr. Paul Rippert in Berlin. Nr. 228.

Trigonometrie, Ebene und sphärische, von Dr. Gerh. Hessenberg, Privatdoz. an der Techn. Hochschule in Berlin. Mit 70 Figuren. Nr. 99.

Unterrichtswesen, Das öffentliche, Deutschlands i. d. Gegenwart von Dr. Paul Stötzner, Gymnasialoberlehrer in Zwickau. Nr. 130.

Urgeschichte der Menschheit v. Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Univ. Wien. Mit 53 Abbild. Nr. 42.

Urheberrecht, Das deutsche, an literarischen, künstlerischen und gewerblichen Schöpfungen, mit besonderer Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 263.

Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Loewy, Prof. an der Univ. Freiburg i. B. Nr. 180.

Versicherungswesen, Das, von Dr. iur. Paul Moldenhauer, Dozent der Versicherungswissenschaft an der Handelshochschule Köln. Nr. 262.

Völkerkunde von Dr. Michael Haberlandt, Privatdozent an der Univers. Wien. Mit 56 Abbild. Nr. 73.

Volkslied, Das deutsche, ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Jul. Sahr. Nr. 25.

Volkswirtschaftslehre v. Dr. Carl Johs. Fuchs, Professor an der Universität Freiburg i. B. Nr. 133.

Volkswirtschaftspolitik von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 177.

Waltharilied, Das, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Prof. Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar Nr. 46.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Prof. a. d. Oberrealschule und a. d. Techn. Hochsch. in Stuttgart. Nr. 23.

Warenkunde, von Dr. Karl Hassack, Professor an der Wiener Handelsakademie. I. Teil: Unorganische Waren. Mit 40 Abbildungen. Nr. 222.

— II. Teil: Organische Waren. Mit 36 Abbildungen. Nr. 223.

Wärme. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gustav Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Wärmelehre, Technische, (Thermodynamik) von K. Walther u. M. Röttinger, Dipl.-Ingenieuren. Mit 54 Figuren. Nr. 242.

Wäscherei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Wasser, Das, und seine Verwendung in Industrie und Gewerbe von Dr. Ernst Leher, Dipl.-Ingen. in Saalfeld. Mit 15 Abbildungen. Nr. 261.

Sammlung Schubert.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

32 **Theorie und Praxis der Reihen** von Prof. Dr. C. Runge in Hannover. M. 7.—.

34 **Liniengeometrie mit Anwendungen I. Teil** von Professor Dr. Konrad Zindler in Innsbruck. M. 12.—.

35 **Mehrdimensionale Geometrie I. Teil: Die linearen Räume** von Prof. Dr. P. H. Schoute in Groningen. M. 10.—.

36 **Mehrdimensionale Geometrie II. Teil: Die Polytope** von Prof. Dr. P. H. Schoute in Groningen. M. 10.—.

38 **Angewandte Potentialtheorie in elementarer Behandlung I. Teil** von Professor E. Grimsehl in Hamburg. M. 6.—.

39 **Thermodynamik I. Teil** von Prof. Dr. W. Voigt, Göttingen. M. 10.—.

40 **Mathematische Optik** von Prof. Dr. J. Classen in Hamburg. M. 6.—.

41 **Theorie der Elektrizität und des Magnetismus I. Teil: Elektrostatik und Elektrokinetik** von Prof. Dr. J. Classen in Hamburg. M. 5.—.

42 **Theorie der Elektrizität u. d. Magnetismus II. Teil: Magnetismus und Elektromagnetismus** von Prof. Dr. J. Classen in Hamburg. M. 7.—.

43 **Theorie der ebenen algebraischen Kurven höh. Ordnung** v. Dr. Heinr. Wieleitner in Speyer. M. 10.—.

44 **Allgemeine Theorie der Raumkurven und Flächen II. Teil** von Professor Dr. Victor Kommerell in Reutlingen u. Professor Dr. Karl Kommerell in Heilbronn. M. 5.80.

45 **Niedere Analysis II. Teil: Funktionen, Potenzreihen, Gleichungen** von Professor Dr. Hermann Schubert in Hamburg. M. 3.80.

46 **Thetafunktionen u. hyperelliptische Funktionen** von Oberlehrer E. Landfriedt in Straßburg. M. 4.50.

48 **Thermodynamik II. Teil** von Prof. Dr. W. Voigt, Göttingen. M. 10.—.

49 **Nicht-Euklidische Geometrie** v. Dr. H. Liebmann, Leipzig. M. 6.50.

In Vorbereitung bzw. projektiert sind:

Elemente der Astronomie von Dr. Ernst Hartwig in Bamberg.

Mathematische Geographie von Dr. Ernst Hartwig in Bamberg.

Darstellende Geometrie II. Teil: Anwendungen der darstellenden Geometrie von Professor Erich Geyger in Kassel.

Geschichte der Mathematik von Prof. Dr. A. von Braunmühl und Prof. Dr. S. Günther in München.

Dynamik von Professor Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Technische Mechanik von Prof. Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Geodäsie von Professor Dr. A. Galle in Potsdam.

Allgemeine Funktionentheorie von Dr. Paul Epstein in Straßburg.

Räumliche projektive Geometrie.

Geometrische Transformationen II. Teil von Professor Dr. Karl Doehlemann in München.

Elliptische Funktionen von Dr. Karl Boehm in Heidelberg.

Allgem. Formen- u. Invariantentheorie.

Liniengeometrie II. Teil von Professor Dr. Konrad Zindler in Innsbruck.

Kinematik von Professor Dr. Karl Heun in Karlsruhe.

Elektromagnet. Lichttheorie von Prof. Dr. J. Classen in Hamburg.

Gruppen- u. Substitutionentheorie von Prof. Dr. E. Netto in Gießen.

Theorie der Flächen dritter Ordnung.

Mathematische Potentialtheorie v. Prof. Dr. A. Wangerin in Halle.

Elastizitäts- und Festigkeitslehre im Bauwesen von Dr. ing. H. Reißner in Berlin.

Elastizitäts- und Festigkeitslehre im Maschinenbau von Dr. Rudolf Wagner in Stettin.

Graphisches Rechnen von Prof. Aug. Adler in Prag.

Höhere Differentialgleichungen von Prof. J. Horn in Clausthal.

Grundlagen der theoretischen Chemie von Dr. Franz Wenzel in Wien.

